

А Р Т Ё М С К В О Р Ц О В



А Р Т Ё М С К В О Р Ц О В

«ЗАПЕЧАТЛЁННАЯ РЕЧЬ»

О поэзии Олега Чухонцева

МОСКВА
ОГИ
2025

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
С42

Издано при финансовой поддержке Министерства цифрового развития,
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

Научные рецензенты:

доктор филологических наук, профессор МГУ (Москва) Н. Б. Иванова,
доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва) Ю. В. Доманский

Научный редактор:

кандидат филологических наук, доцент Отделения продюсирования
и культурной политики ИГСУ РАНХиГС (Москва) А. В. Саломатин

Макет и обложка Станислава Валишина

В оформлении обложки использованы рисунки Олега Чухонцева

Скворцов А. Э.

С42 «Запечатлённая речь»: О поэзии Олега Чухонцева / Артём Скворцов. — М.: ОГИ, 2025. — 430 с. — 16+

ISBN 978-5-907879-30-0

Книга представляет собой собрание работ, посвящённых творчеству крупнейшего современного русского поэта Олега Григорьевича Чухонцева (р. 1938). В ней прослежены первоисточники поэзии автора, предложен общий концептуальный взгляд на его творчество, дан целостный филологический анализ ряда его произведений, выявлены многочисленные связи его стихов с русской и мировой поэтической традицией.

© А. Э. Скворцов, 2025

© ОГИ, 2025

Содержание

От автора	7
I. О поэзии и поэтике Олега Чухонцева.	
<i>Предварительные замечания</i>	9
II. Тексты, подтексты, контексты, интертексты	
Три пласта в поэзии Чухонцева	25
1. Пушкин	26
2. Вяземский	37
3. Случевский	45
«Дельвиг» (1962).	58
«Чаадаев на Басманной» (1967)	66
«Барков» (1968)	74
«В грозу» (1968)	90
«...Я слышу, слышу родину свою!..» (1969)	98
«Поэт и редактор (в известном роде)» (1972)	105
«Хорошо быть молодым офицером...» (1974)	115
«Прощанье со старыми тетрадями...» (1976)	123
«Однофамилец (городская история)» (1976, 1980)	156

СОДЕРЖАНИЕ

«Батюшков» (1977)	199
«Из одной жизни (<i>пробуждение</i>)» (1977, 1980)	206
«Свои (<i>семейная хроника</i>)» (1982)	233
«Дом» (1985)	275
«Южной ночью, один на пустом перроне...» (1993)	289
«Кыё! Кыё!..» (2001)	295
«А берёзова кукушечка зимой не куковат...» (2002)	323
«один и тот же снится сон...» (2007)	332
III. Рецензии на книги	
50 случаев поэзии	347
Приходящее к	356
Бесконечность фрагмента	367
Библиография	
I. Избранные публикации О. Г. Чухонцева	379
Книги и стихи в периодике	379
Статьи, эссе, речи	380
Интервью и беседы	380
II. Прочие источники	381
III. Словари и справочная литература	389
IV. Научные и литературно-критические публикации	390
V. Электронный ресурс	414
Именной указатель	416
Об авторе	427

От автора

Эта книга — о поэзии и поэтике Олега Чухонцева. Здесь представлена бóльшая часть работ о поэте, созданных за двадцать с лишним лет (Скворцов 2004, 2005: 27—36, 2006, 2006б, 2007, 2008, 2008б, 2008в, 2009, 2009б, 2011, 2012, 2012б, 2013б, 2013в, 2014, 2014б, 2014в, 2015: 167—315, 2016, 2016б, 2016в, 2017, 2017б, 2017в, 2018, 2018б, 2020; Щепачёва, Скворцов, Галимуллина 2020; Саломатин, Скворцов 2020: 357—359, Мезенцева, Скворцов 2025). Материалы сведены воедино, отредактированы и местами дополнены, некоторые фрагменты публикуются впервые.

Монография состоит из трёх частей: вводный краткий очерк художественного мира поэта, разборы отдельных его произведений и рецензии на книги стихов. Статьи расположены более или менее в соответствии с развитием литературной биографии Чухонцева. Охватить всё творчество автора в ограниченном объёме издания нельзя, но хотелось бы надеяться, что из отдельных частей складывается образ целого.

Основные вопросы, рассматриваемые в книге, следующие: поэтика Чухонцева, текст-подтекст-контекст-интертекст и проблемы стиха, стиля и жанра.

Сложившаяся методология книги развивает комплекс идей, воплощённых в монографиях об эволюции русской поэзии XVIII—XXI веков (Скворцов 2005, 2013, 2015, 2021).

Глубоко признателен всем, кто в процессе создания книги помогал мне рекомендациями и критикой: А. Д. Алёхину, М. А. Амелину, С. Г. Болотову, А. А. Васецкому, А. Ф. Галимуллиной, А. А. Добрицыну, Ю. В. Доманскому, И. А. Ермаковой, Н. Б. Ивановой, В. И. Козлову, Ю. И. Костюкову, П. М. Крючкову, Г. В. Медведеву, Ю. Б. Орлицкому, И. А. Пильщикovu, Е. А. Погорелой, И. Б. Роднянской, А. В. Саломатину, О. И. Федотову, И. О. Шайтанову. Особая благодарность моей семье, неизменно поддерживавшей меня на всех этапах работы.

О поэзии и поэтике Олега Чухонцева

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Олег Григорьевич Чухонцев (р. 8.III.1938, Павловский Посад) — крупнейший современный русский поэт. Некогда отодвинутый на периферию отечественной словесности за нелояльность к былому режиму, теперь он — автор, безусловно признанный читателями и критикой, обладатель впечатляющего ряда почётных знаков отличия, в том числе Государственной премии РФ (1993), премий «Триумф» (2006) и «Поэт» (2007).

Значимость фигуры Чухонцева в восприятии аудитории на протяжении почти семи десятилетий росла медленно, но неуклонно. В 1960—1970-е, когда публикации его стихов были сопряжены с рядом идеологических и цензурных трудностей, высказывания о поэте были скупы (Рассадин 1962, Красухин 1966, 1966б, Залищук 1977, Фрейдлин 1977, Евтушенко 1977, Андреева 1978), и Чухонцева часто включали в обойму так называемых тихих лириков, противопоставлявших эстрадной поэзии. Это редуцировало и упрощало восприятие художественного мира автора и в конечном итоге заметно искажало его рецепцию. В 1980-е — начале 1990-х о Чухонцеве так-

же упоминали нечасто (Роднянская 1982, 1993, Чупринин 1983: 256—268, Иванова 1984, Аннинский 1985, Винокурова 1985, Шайтанов 1985, Сидоров 1986, Красухин 1987, 1990, Санин 1989, Рассадин 1990), но по большей части по иным причинам: поэт ушёл в тень, почти не публиковал новых стихов, а тем временем в культуре и обществе происходило слишком много важных и громких событий, чтобы обращать внимание на молчание одного автора, пусть и значительного.

Ситуация стала меняться в конце 1990-х: Чухонцев регулярно публикуется, его поэзия оказывается в зоне внимания российских критиков (Фаликов 1997, Кенжеев 1996, Кушнер 1997б, Славецкий 1997, Курбатов 1998, Иванова 1998, 2002, Шайтанов 1999, Копелиович 2000, Фаликов 2004, Шубинский 2004, Шульпяков 2004, Роднянская 2004). С начала третьего тысячелетия уровень критической рефлексии в отношении творчества Чухонцева вырос: стали говорить о стиховом разнообразии и в то же время о стилистическом единстве его поэзии, о её связи с широким контекстом отечественной и мировой поэтической традиции и т.д. (Иванова 1998, 1998б, 2002, Губайловский 2002, Амелин 2004, Полищук 2004, Роднянская 2008, 2010, 2017, Козлов 2008, Бак 2010, Булкина 2013, 2018, Зусева 2015, Дозморов 2016, Муратханов 2016, Пермьяков 2017, Коробкова 2018, Крючков 2018, Шеваров 2018).

Вместе с тем *цельное* понимание значения и уровня деятельности Чухонцева ещё не достигнуто и научно не представлено. Многие его сочинения, в том числе давно изданные, вообще не прочитаны и не осмыслены так, как они того заслуживают, и не встроены в историко-культурный контекст русской поэтической традиции. Сохраняется парадоксальная ситуация: хотя имя поэта включено в академически выверенные библиографические списки (Роднянская 1998, 2000,

Пьяных 2005, Козлов, Шайтанов 2009), эффект неадекватности восприятия его поэзии по-прежнему заметен.

Если критика пусть и с опозданием, но сказала о поэте своё слово, то филология в этом вопросе заметно отстаёт — исследования, посвящённые разным граням творчества Чухонцева, появляются не так часто (из наиболее важных работ: Лейдерман, Липовецкий 2003: 327—333, Бройтман 2008: 404—411, Кадырина 2008, Рыбальченко 2008, Рябцева 2007, 2011, 2013, 2016, Орлова 2009, Саломатин 2013, 2014, 2018, Пестерева 2013, Остапенко 2015, Козлов, Мирошниченко 2015, 2015б: 166—190, Левицкая 2016, 2016б, Зиборева 2016, Хозяйкина 2016, Фетисова 2017, Степанов 2019, Бокарев 2020). До сих пор нет трудов, где поэтика автора рассматривалась бы всесторонне, не создан сколько-нибудь удовлетворительный аналитический реестр его основных тем и мотивов, нет общего описания его образной системы, мало исследований, посвящённых связям поэзии автора с предшественниками и современниками, подтекстовому пласту его стихов и жанровым трансформациям, слабо осознаны его работа с семантикой устойчивых стиховых форм и поэтические новации, исчезающе мало работ статистического, стиховедческого характера, не составлен тезаурус его стихов, наконец, не рассмотрен давно назревший вопрос о воздействии творчества Чухонцева на русскую поэзию 1970—2020-х годов.

В настоящем кратком очерке, посвящённом общему взгляду на поэзию и поэтику Чухонцева, нет возможности подробно осветить все перечисленные филологические проблемы, но хочется конспективно обозначить если не ответы на них, то хотя бы подходы к решению некоторых из наиболее важных.

С самого начала вхождения в литературу Чухонцев был самодостаточен и не связан с какими-либо группами и объедине-

ниями. Такая позиция поэта на протяжении всего его творческого пути долгое время создавала определённые социокультурные трудности восприятия его стихов и способствовала довольно драматичным отношениям с читателями. «Недопонимание, по сути, запрограммировано, и не только из-за недомолвок. Это древняя гностическая традиция, где лирический поэт не только космическая антенна, но и аккумулятор иноприродных сил, познающий в себе и через себя преодолевающую разорванность мира. Отсюда и эффект непрочитанности» — писал Чухонцев о С. И. Липкине (Чухонцев 1995: 206). С полным основанием эти слова можно отнести и к нему самому.

В советское время фигура Чухонцева не обладала специфическим ореолом борца за свободу либо эстета из нонконформистской богемы. Со времён символистов идея превосходства жизнестроительства над текстом прочно вошла в умы, и художественный результат для многих ценителей литературы, в том числе и весьма искушённых, стал довеском к биографии. С этой точки зрения судьба Чухонцева почти бессобытийна: хотя он и оказался в опале на долгие годы за «Повествование о Курбском» (1967, первая публикация — Чухонцев 1968), сочтённое откровенно антисоветским (Новицкий 1968), и выпустил первую небольшую книгу «Из трёх тетрадей» довольно поздно, в знаковые для русского стихотворца тридцать семь лет (Чухонцев 1976), в основном ничего громкого и сенсационного в его литературной биографии нет.

Чухонцев изначально оказался чужд советской поэзии. Здесь имеется в виду вовсе не открытое противостояние официальной идеологии, речь идёт об эстетическом различии. «Советскость» стиха — однозначность, плоскостная семантическая организация, последовательная редукция мыслечувствия. Такой тип версификации напрямую хронологически

не связан с советским временем, он возник задолго до этого и широко распространён по сию пору, но именно в советской литературе подобный тип отношения к слову возобладал, став привычным и официально поддерживаемым (Саломатин, Скворцов 2025: 210-211).

На формальном уровне «советскость» в стихотворной практике проявляется в узко-нормативной риторичности, семантической амплификации и декларативной аллегоричности. В продукции подобного рода истинное развитие смысла подменяется сменой ряда «картинок», не изменяющих и усложняющих, а лишь иллюстрирующих начальный тезис, общую мысль, центральный образ или мотив.

А. Т. Твардовский, изображая реакцию типового читателя на поэтическое творение («Пусть читатель вероятный / Скажет с книжкой в руке: / — Вот стихи, а всё понятно, / Всё на русском языке...» — Твардовский 1986: 499), явно иронизировал, но сама система отношений «советский поэт / советский читатель» была представлена автором «Василия Тёркина» с беспощадной откровенностью.

Как заметил исследователь феномена формирования советского литературного дискурса, «<...> рядовой советский писатель — это читатель, пишущий книги; читатель, создающий литературу не просто своим „запросом“, но физически производящий „художественную продукцию“ — советскую литературу — *литературу читателей*» (Добренко 1999: 346; курсив автора). Неотъемлемой чертой «советскости» в литературе оказывается искусственно культивируемое простодушие, профанный дилетантизм.

В противоположность упомянутым явлениям Чухонцев ориентировался на богатый пласт до- и внесоветской поэзии, на всю совокупность русской и европейской культурной традиции. Анализируя свою социокультурную позицию 1960-х,

в интервью середины 1990-х поэт признался: «Я никогда не пытался идти в ногу со временем. Не хочу и теперь. Энергия опережения — вот что движет литературу» (Чухонцев, Тащица 1995: 5, см. также Чухонцев, Шеваров 1995).

«Энергия опережения», движущая поэтом, в эпоху его молодости и зрелости осознанно питалась традицией, преимущественно классической. Говоря об эволюции русского гуманитарного сознания в 1960—1970-е годы, О. А. Проскурин отмечает: «„Традиция“ начинает восприниматься как ценность, причём как ценность „оппозиционная“. Восстановление традиции сделалось одной из манифестаций духа времени. <...> борьба за традицию понимается как форма сопротивления деспотизму» (Проскурин 2000: 69; курсив автора). Такая формулировка применима и к поэзии Чухонцева. В частности, именно по причине глубокого постижения культурной традиции и творческого взаимодействия с ней Чухонцев был белой вороной в советском пространстве. Органичная многосмысленность как важнейшая черта художественного мира присутствовала у поэта с самого начала — именно это и делало его иноприродным советскости.

В былые годы Чухонцева не принимала сложившаяся система (Кобзев 1963, Новицкий 1968). Но и в наши дни он не очень вписывается в новую иерархию, где многое определяет недавний андеграунд (Куллэ 2006, Алёхин 2007). Снобизм бывшего литературного подполья — априорно игнорировать авторов, не причисленных к субкультуре — ничем не лучше недоверия советской цензуры ко всему «книжному» и «сложному». И, как заметил сам автор в драматическом диалоге «Поэт и редактор (в известном роде)» (1972), «Если независим, / поэт всегда не ко двору <...>».

На своём пути Чухонцев избежал многих идейных и артистических соблазнов. Он не стал вечно юным шестидесятником, отстранился от эстрадной эйфории Лужников, не ушёл

в высокомерную религиозность, остался равнодушен к искусственной усложнённости и темноте самого разного толка — от мнимо «метафизической» поэзии до «метаметафорической», не примкнул к хору квасных патриотов, абстрагировался от прямолинейного следования акмеизму, со спокойным вниманием и на отдалении наблюдал за расцветом авангарда, не впал в изнуриТЕЛЬНЫЙ карнавал игры.

Вместе с тем трудно найти в русской поэзии, особенно XX столетия, такие стилистические краски или приёмы, которые не были бы замечены и применены Чухонцевым в поэтическом деле, — с чувством их уместности в конкретном тексте. Он не присягал на верность никакой готовой эстетике, но ничего и не игнорировал: всё живое и более или менее достойное замечалось им и естественно адаптировалось к собственному письму. Сохраняя уникальный голос, поэт переплавил в личном поэтическом тигле множество разнородных и характерных для современной поэзии примет: интерес к необработанной, бытовой речи и тягу к сложно ветвящемуся синтаксису, опыты моностиха и примеры гигантских повествовательных структур, полицитатность, пересыпанную каламбурами и палиндромами, возможности верлибра, реабилитацию заезженных размеров и сложную строфику etc.

Представитель того же поколения, что и Чухонцев, в 1990-е годы дал ему такую оценку: «Это целая эпоха, собранная в одном поэте. Его одинокий голос — сумма голосов, и это голос не подполья, но голос поля, равнины, реки, пароходов, поездов, черёмушника, Посада, Углового переулка, проспекта Вернадского, пр.» (Фаликов 2000: 181). Потому вполне закономерно, что уже в XXI веке поэт и критик иной генерации, именуя Чухонцева «скрытым новатором», причислил его к «объединительным фигурам» в культуре «общенационального масштаба» (Дозморов 2016: 58).

Чухонцев принадлежит «к числу поэтов малопишущих (Тютчев, Мандельштам, Ходасевич), для которых молчание — естественное состояние, стихоговорение же — акт обдуманый и вынужденный», и предпочитает «сочинение отдельных, концентрированных и многослойных вещей бесконечному тиражированию однажды найденного и опробованного» (Амелин 2004: 4).

Поэт и сам отстаивает идею постоянной внутренней работы художника: «<...> писать по-русски очень легко. <...> Надо обладать лошадиными силами, чтобы преодолеть чужую интонацию, звучащую в голове, и писать по-своему. Разумеется, нужно знать законы языка, и теорию, и предшественников. А потом всё забыть и начать с чистого листа. Но кому нечего забывать, тот невежда, а не первооткрыватель, как иногда думают» (Чухонцев 2005б: 2); «И что греха таить, меня как страшил, так и страшит чистый лист бумаги; иногда и подолгу находит полное оцепенение. Как я завидую тогда сторонникам „автоматического письма“, о которых писал Барт в <...> „Смерти автора“, — „чтоб рука записывала как можно скорее то, о чём даже не подозревает голова“. Но стоит хотя бы раз взглянуть на черновики Пушкина — и все дискуссии на эту тему кажутся очередным пусканием пара в гудок» (Чухонцев 1999: 235).

В этих высказываниях явственны отголоски «страха влияния» (Блум 1998). Чуткий к современной культурной ситуации, Чухонцев в поэзии и эссеистике последних лет уделяет внимание проблемам «смерти автора», «невозможности письма», «конца искусства» — всему кругу вопросов, которые условно принято считать постмодернистскими. Но позиция поэта не имеет ничего общего с эстетическим равнодушием. Собственные признания автора показывают его отстранённость от идеи об априорной неискренности любого дискурса: «Одни постулируют умирание искусства, говорят, что искусство невоз-

можно, и тогда все равны. А я считаю, что надо прожить умира-ние, <...> пройти путём Лазаря» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 75).

В отличие от литераторов, жаждущих радикального обновления и ради этого иногда способных даже отречься от достигнутого, Чухонцев в своём развитии не отрекся ни от чего опубликованного под своим именем. Его творческий путь естествен, и образно его можно уподобить не периодическому освобождению от омертвевшей кожи, а росту дерева — новые годовые кольца возникают глубоко под корой и неразрывно связаны с давно сформировавшимися.

Чухонцев — создатель не просто особой поэтики, но целого поэтического космоса. При относительной малочисленности его опубликованных сочинений (на сегодняшний момент — около трёхсот пятидесяти за почти семь десятилетий литературной деятельности: Чухонцев 1976, 1983, 1989, 1989б, 1997, 2003, 2007, 2008, 2008б, 2013, 2014, 2014б, 2015, 2018, 2019) в них творчески переработана едва ли не вся европейская поэтическая культура: от античной оды, библейских псалмов, древнерусской риторики, скоморошьего раёшника, духовных стихов, силлабических виршей, пушкинской гармоничности до заумного языка и интертекстуальных игр. И формальные особенности, и тематическое разнообразие его произведений не позволяют рассматривать их узко-однозначно, например как поэзию «малой родины», что иногда делалось прежде.

Сердцевина поэзии Чухонцева — проза жизни и деревенско-провинциальная тема. Ещё в начале 1980-х С. И. Чупринин отметил особую заслугу автора перед новой и новейшей русской поэзией: «Что же касается поэтической „географии“, то тут Чухонцева можно считать просто Колумбом, открывшим мир русского посада, райцентра, провинции — мир, хорошо обследованный отечественной прозой, но практически ускользнувший из поля зрения отечественной лирики»

(Чупринин 1983: 259). Однако назвать его деревенщиком в стихах, равно как и городским поэтом, было бы в одинаковой степени далеко от истины. В творчестве Чухонцева заметны и фольклорные, и акмеистические, и метафизические корни, но автору удаётся настолько полно растворить в своём чужое, что даже в случае, когда его следы очевидны, оно никогда не свидетельствует о подражательности и вторичности.

Художественная вселенная поэта возникла едва ли не с первых стихов и на протяжении всего творческого пути уточнялась, детализировалась и усложнялась, не подвергаясь коренной ломке. В поэтическом мире Чухонцева всё взаимосвязано и адогматично. Никакая идея, тема, мотив или образ не имеют окончательной и бесповоротной завершенности — через довольно продолжительный срок всё может быть продолжено, развито и рассмотрено под неожиданным углом зрения.

Это постоянно меняющееся, ширящееся и растущее единство, пожалуй, наиболее остро проявляется в отношении поэта к идее пространственно-временного континуума. Её можно определить как проницаемость любого хронотопа или единомомментное сосуществование топологических и темпоральных «капсул». Так, в стихотворении «Седой учитель начальных классов...» (1982) действие органично развивается в Павловском Посаде сразу после Великой Отечественной — и в древнерусском городе Искоростне тысячелетием ранее, в «Под тутовым деревом в горном саду...» (начало 2000-х) персонажи пируют в кавказском застолье одновременно в эпоху застоя, в древности и даже в будущем, а в «Ещё элегии» (2007) лирический герой параллельно проживает отдельные моменты старости и молодости.

Преодоление времени и проницаемость пространства, вечное длящееся настоящее, отмена смерти смертным существом могут быть реализованы только в искусстве, в случае Чухонцева — в искусстве поэзии. Поэтическое слово у него и стано-

вится единственным доступным человеку способом преодоления различных форм ограниченности и предельности — временной, пространственной, телесной, интеллектуальной, эмоциональной, отчасти духовной и жизненной вообще.

В одной из своих работ С. С. Аверинцев, рассуждая о римской культуре, сформулировал нечто большее, чем определение психологической основы поэзии античного классика: «У Вергилия <...> абсолютно нет ничего душевно незрелого, того, что называется инфантильным <...>», о нём можно говорить «как об одном из самых „взрослых“ поэтов, поэте жизненной зрелости, жизненного опыта, непрерывно отвечающем на вопрос — как принять горькие уроки этого опыта и всё же сохранить надежду» (Аверинцев 1996: 22—23). Здесь выделен особый род творцов, к которому с первых своих шагов в литературе относился и Чухонцев. Ещё в 1962 году, предваряя поэтическую подборку двадцатичетырёхлетнего поэта (Чухонцев 1962), С. Б. Рассадин прозорливо отметил: «<...> чего у него нет — это инфантильности. Он взрослый человек не только по паспорту, но и по стиху» (Рассадин 1962: 176).

Позиция лирического субъекта Чухонцева — позиция зрелости, ответа за всех и вся. «В нашем отечестве, где живёт много прелестных, умных, замечательных, талантливых, но совершенно безответственных людей, называющих себя интеллигентами, Чухонцев — апологет ответственности. Он отвечает за историю; она происходит в нём <...>. Он отвечает за безвременье, за немоту, за страх и мучительную раздвоенность сознания» (Иванова 1998: 219).

Творчеству Чухонцева свойственно самоумаление лирического героя, а мир в нём зачастую изображается с позиции неудачника, маргинала, дефективного, юродивого или блаженного. Его стихи густо населены десятками персонажей — от начальника милиции в отставке из раннего стихотворения до

деревенского чудака Кыё-Кыё из сочинения начала нулевых. «Русским европейцем» назвала Чухонцева критик (Иванова 1998), а сам он, иронически цитируя Б. А. Слуцкого, определил себя как «полу- / интеллигента родом из Посада» (Чухонцев 2019: 222). Между двумя идентификациями противоречия нет. Чухонцев, ещё в юности переместившийся из провинции в столицу, в стихотворении о родном доме с полным правом мог сказать: «<...> я никогда не уезжал отсюда <...>» (Чухонцев 2019: 221). Уехать из родных мест, расстаться с близкими, отойти от прошлого — вовсе не значит перестать полнокровно чувствовать покинутое и отдалённое. Интеллигентность в восприятии поэта есть прежде всего внимательность к другому и желание всеми силами ему помочь. И если чем и может художник помочь другому, то только пониманием и умением выразить внутренний мир непохожего на него индивида.

У лирического героя Чухонцева при всём его очевидном глубоко национальном мироощущении нет тяги к душевному самообнажению. В то же время в эпоху, когда прямое выражение чувств в искусстве воспринимается как рискованное занятие, поэт не теряет доверия к эмоциям. К каким бы обобщениям, абстракциям и подтекстам ни прибегал лирический субъект по ходу высказывания, катализатором стиха всегда становится нечто конкретное, будь то молниеносная мысль или душевный порыв, визуальное впечатление или тактильная реакция. Авторский поэтический импульс обычно открыт для его восприятия, можно понять либо догадаться, что побудило автора взяться за перо. Чухонцев чутко воспринимает экзистенциальный опыт других и ждёт от читателя того же по отношению к собственному.

Сущностная особенность поэтического мира Чухонцева такова: быт и бытие для него одинаково важны, они неслиянны, но и нераздельны. Без чувства бытия быт превращается в бессмыс-

ленную и бездуховную житуху, но без вживания в быт бытие оказывается бесплотным и бездушным. Чухонцев может быть назван если не поэтом-метафизиком в чистом виде, то автором, для которого метафизическая вертикаль жизненно важна.

Органическое сочетание Чухонцевым интереса к быту и бытию в рамках единого творческого процесса — редкий феномен. Такая особенность его художественного мира всегда позволяла ему быть самостоятельным и отдельным в современной русской поэзии, но она же смущала и приводила в недоумение тех, кто ждёт от автора присяги на верность либо «правде жизни», либо вневременным абстракциям.

Чухонцев на разных уровнях — от языкового до предметного — последовательно прозаизирует и психологизирует стихи, стремясь сделать образный ряд произведения реалистичным и достоверным. Точно увиденная, осмысленная, прочувственная и воплощённая конкретика всегда интересовала поэта. Однако она у него не самодостаточна, — прозаизация сочетается с неявной символичностью и метафизичностью. Но и то и другое возможно только при глубоком знании культурной традиции и творческом отношении к ней.

Обширные, но неочевидные поэтические связи с коллегами по перу, как с современниками, так и с классиками, — не просто отдельная черта поэтики Чухонцева. На основе анализа конкретных текстов поэта вырисовывается устойчивый принцип его работы с традицией. Обобщённо он может быть представлен так.

Чужое слово (в широком смысле), кому бы оно ни принадлежало, воспринимается поэтом критически и существенно трансформируется на формальном или семантическом уровне. В итоге рождается либо диалог с традицией на равных, но никак не с позиции почтительно-смиренного ученичества, либо вообще полемика с предшественниками, в отдельных слу-

чаях доходящая до отвержения их культурных форм, смыслов или их убеждений. Но всякий раз такая стратегия не афишируется, её можно ощутить лишь при медленном чтении. Анализ показывает, что сложная цитатная техника Чухонцева на много лет вперёд предвосхитила самые смелые эксперименты центонистов новой волны 1970—1980-х.

Упрямо самостоятельное отношение к традиции у автора позволяет отклонить представления о Чухонцеве как о поэте-консерваторе, пусть и широкого профиля — он последовательный преобразователь или, как сказал Д. В. Полищук, пользуясь формулой Т. А. Бек, «архаист-новатор» (Полищук 2004: 159), но это новаторство не революционно-авангардного, а скрыто-эволюционного склада.

Читая то или иное произведение поэта, особенно написанное устойчивым размером или опирающееся на определённую жанровую основу, но, по первому впечатлению, не связанное ни с каким конкретным источником, имеет смысл исходить из посылки, что такая связь с определённым поэтическим материалом существует. Выявление претекста с необходимостью изменит и обогатит читательское восприятие текста. Есть вероятность того, что автор вступает с предшественником в полемику, которая может проявиться на разных уровнях — от простейшего формального до сложного семантического.

Чем известнее претекст или чем он хронологически ближе к тексту-реципиенту, тем рассредоточеннее в нём представлен. Напротив, малоизвестные произведения проявляются в позднейшем тексте более отчётливо. Преодоление знаменитого или просто широко известного первоисточника требует от художника больших усилий, большей изощрённости его творческой фантазии.

Доминантная черта художественного метода Чухонцева — максимальное притушёвывание литературности в стихах. Ав-

тор позволяет себе публиковать новое творение лишь тогда, когда оно вызывает первичное ощущение непреднамеренности, органичности и живости. Каждое отдельно взятое стихотворение поэта цельно, замкнуто и в принципе самодостаточно. Чухонцев никогда не пожертвует эмоциональностью воздействия на читателя ради создания впечатления литературной изощрённости своих произведений — художественная изысканность зачастую намеренно подаётся так, что становится неочевидной. Но её выявление позволяет увидеть многие важные смысловые пласты, позволяя читателю воспринять сочинение иначе, чем при первичном эмоциональном прочтении.

Поэт мыслит широкими историко-культурными категориями и ставит перед собой сложные художественные задачи. Многие его произведения — своеобразно преображённые и завуалированные «конспекты» той или иной поэтической традиции: определённой жанровой структуры, устойчивой стиховой формы, творчества конкретного автора или группы авторов. При этом Чухонцев стремится избежать повторения пройденного: его художественные эксперименты с каждой конкретной структурой единоразовы. Следствиями подобной практики становятся как сжатие объёма сочинений (ода может спрессоваться до нескольких четверостиший, ироикомическая поэма — до менее двух сотен строк, а героический эпос — до полутысячи), так и их относительно небольшое число.

Из традиции извлекается квинтэссенция всего семантически важного и обладающего мощным кумулятивным эффектом. Полученный сухой остаток смыслов органически модернизируется — происходит существенная метаморфоза исходного материала. Эта трансформация обычно имеет внешний вид мотивно-образной, а иногда и стиховой прозаизации и введения конкретных, бытовых, автобиографических, психологически и хронологически точных подробностей. В ито-

ге произведение может внешне выглядеть вызывающе «простым», во всяком случае, оно не демонстрирует явно свою сложную генетику и семантику.

Чухонцев отчасти опирается на опыт Пушкина, который создавал своего рода ускоренный и усложнённый «конспект» ряда литературных традиций (прежде всего, западноевропейской) на русской культурной почве: «Пушкин использует литературные традиции так же, как биографические впечатления: как отправной пункт. Что бы он ни брал у других авторов, он уверен, что может изменить и улучшить это по-своему» (Шоу 2002: 69). Вместе с тем, Чухонцев усваивает и модернистский опыт Мандельштама по созданию сильно уплотнённого многосмысленного поэтического слова. Однако автору свойственно как глубокое знание традиции, понимание и вчувствование в неё, так и самостоятельно-полемическое отношение к предшественникам. В частности, он сознательно не наследует ни квазипушкинской гармонической «гладкости» стиля, ни позднемандельштамовской герметичности.

Достигнутый автором поэтический результат обычно обладает уникальным эффектом, если говорить о его отношениях с потенциальной читательской аудиторией. На поверхностном уровне восприятия многие стихи Чухонцева могут показаться реалистически точными и психологически глубокими, но не выходящими за рамки видимой конкретики и эмпирического жизненного опыта. Пристальное прочтение позволяет увидеть в них неявные историко-культурные и литературные связи и побуждает читателя искать конкретные переключки с теми или иными именами и текстами. Наконец, выявление общих принципов взаимоотношений автора с предшествующей культурой помогает оценить масштаб его духовного горизонта, охватывающего едва ли не всю индоевропейскую мифопоэтическую традицию — от древности до художественных новаций наших дней.



Тексты, подтексты, контексты, интертексты

Три пласта в поэзии Чухонцева

Существуют две основные художественные стратегии отношения к культурному наследию, в конечном счёте объясняемые различием психологических типов их носителей.

Одна — консервативно-охранительная, при которой традиция воспринимается как собрание незыблемых образцов, и в рамках которой противоречия сложнейших культурных смыслов и драматизм реальных отношений их создателей задушёвываются. В результате традиция начинает восприниматься в качестве некоего идеализированного классического монолита.

Другая — полемически-творческая, при которой глубокое знание традиции не исключает критического отношения к ней и в соответствии с которой любой известный текст и любая знаковая фигура могут быть подвергнуты радикальному переосмыслению и переоценке.

Обосновывая последнюю позицию, О. Э. Мандельштам в «Заметках о поэзии» (1923, 1927) дал следующую броскую формулу: «В поэзии всегда война. И только в эпохи обществен-

ного идиотизма наступает мир или перемирие» (Мандельштам 1990 (2): 207).

Чухонцев принадлежит к художникам критического склада. С одной стороны, он один из наиболее «цитатных» современных русских поэтов, с другой — чужое слово и чужой эстетический опыт всегда превращаются у него в оригинальный творческий сплав.

В подтекстовом пространстве поэзии Чухонцева есть предшественники, чьи поэтика и эстетика не просто служат источниками отдельных параллелей, отсылок и аллюзий, а оказываются для него важными в целом. Таковы для автора, в частности, Пушкин, Вяземский и Случевский.

1. Пушкин

Поэзия Пушкина зачастую оказывается несущей конструкцией, а порой даже основным культурным пластом индивидуальной поэтики у многих культурно вмняемых и ответственных авторов 1960—1980-х годов. Они апеллировали к пушкинскому наследию, поскольку находили у классика истоки многих новейших художественных веяний. Некоторые радикально настроенные культурологи в 1990-е не случайно стали величать Пушкина первым русским постмодернистом (Парамонов 1997: 7—8, 15), и то в шутку, то всерьёз заявляли: «<...> образцовое постмодернистское произведение — это „Евгений Онегин“» (Николаенко 1998: 349; см. также Новиков В. 1997: 31—32). На рубеже веков появилась знаковая работа «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест» (Проскурин 1999), где творчество классика трактовалось как тотально ироничное и пародийное по отношению к предшествующей отечественной стихотворной традиции.

Художественный метод Пушкина включал в себя глубокую рефлексию над словом и игру с ним, что некоторые учёные склонны воспринимать вообще как едва ли не одну из ведущих характеристик его поэтики, восходящей в этом пункте к древнейшим пластам мифопоэтического мышления: «Следует специально подчеркнуть, что для Пушкина — поэта милостью Божией — все операции со словом, которые рядовыми носителями языка осознаются, осуществляются и переживаются как лёгкая игра ума, как весёлое развлечение и (в случае коллективных их форм) как средство заполнения досуга, наряду с балами и маскарадами, были чем-то неизмеримо *большим*. Эти словесные игры, будучи служебными средствами его поэтической техники, в то же время субстанционально воплощали „поэтическое“ как таковое» (Пеньковский 2003: 289—290; выделено автором).

Б. М. Гаспаров, определяя художественный мир Пушкина, приходит к выводу, что самая его характерная особенность — всеотзывчивость при сохранении собственной оригинальности: «Художественный мир Пушкина на всё откликается — ни во что не включается полностью; ничего не отвергает и ни с чем полностью не отождествляет себя; ни на чём окончательно не останавливается и ничего окончательно не покидает» (Гаспаров Б. 1999: 81).

Именно эта особенность творчества Пушкина более всего и привлекает современных поэтов. Неподдельный интерес к окружающему миру, в том числе и миру культуры, естественно уживающийся с углублённым самопознанием, не имеет ничего общего с постмодернистским релятивизмом, хотя во многих внешних формах может его напоминать. Идущие в след за Пушкиным авторы стремятся к обретению некоей новой гармонии. Гармония эта, однако, мыслится как неклассическая, она включает в себя и невозможные для классики

диссонансы, но при том основана на подлинном личностном переживании, изощёрённом знании культуры и вслушивании в бытие.

В поэтике Чухонцева, исключительно богатой культурными напластованиями, пушкинский пласт — один из основных, но внешне не слишком заметен. Р. Д. Тименчик, один из наиболее авторитетных специалистов по интертекстуальным штудиям, некогда провозгласил провокативную максиму: «Подтексты из Пушкина <...> — это не подтексты» (цит. по Жолковский 2000: 134). И если в поэтическом мире масштабного автора многое, имеющее отношение к Пушкину, сознательно подаётся неброско или даже в зашифрованном виде, можно говорить о том, что имеет место минус-приём.

Чухонцев редко открыто отталкивается от пушкинской темы. Так, например, происходит в цикле «Superego» (1967), где есть аллюзия на «Воспоминание»: «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклиная, / И горько жалуюсь, и горько слезы лью, / Но строк печальных не смываю» (Пушкин 1977(3): 57) — «Да и вся моя жизнь, ненавистная мне, / Так, казалось, чужда была, как сновиденье <...>» (Чухонцев 2019: 194), в коротком диалогическом стихотворении 1970 года, где есть отклик на ведущий мотив «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» — «Я весь умру. Я повторяю: весь» (Чухонцев 2019: 203, «— ...И уж конечно буду не ветлою...»), и в драматическом диалоге «Поэт и редактор (в известном роде)» (1972), где обыгрывается в первую очередь «Разговор книгопродавца с поэтом» (более подробно об этом стихотворении см. ниже).

В поэме «Однофамилец (городская история)» (1976, 1980) иронически поминается пушкинский стиль: «<...> не обрамить ли рассказ / пушкинианскою виньеткой?» (Чухонцев 2019: 324). В ряде стихотворений обыгрываются отдельные мотивы и цитаты из Пушкина. Вот некоторые пары соответ-

ствий: «Непостоянная погода...» (1964) — «Медный всадник» и «Евгений Онегин», «Похмелия» (1971) — «Пора, мой друг, пора...», «Чаадаев на Басманной» (1967) — «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Праздник лета в Ереване» (1969) и «Дом» (1985) — «Осень», «Говорил, заговаривался, говорил...» (1975) — «Не дай мне Бог сойти с ума...», «Опять эта зоркая злость...» (1982) — «Песнь о вещем Олеге» и «Свободы сеятель пустынный...», «...А в той земле, где Рыбинское море...» (1983) — «Сказка о Золотом петушке», «А берёзова кукушечка зимой не кукуват...» (2002) — «Пир во время чумы» и «Жил на свете рыцарь бедный...».

В одном из эпизодов поэмы «Свои (*семейная хроника*)» (1982), где речь идёт о смерти одинокой старухи, заплутавшей в метели и не нашедшей дороги домой, очевидна аллюзия на «Бесов»: «А октябрь холодный выпал, / потемнело, снег посыпал, / бес ли, вьюга ли, склероз — / всё огни, а нету света, / в белой тьме пропала где-то, / дома не нашла в мороз» (Чухонцев 2019: 259—260). В другом фрагменте поэмы подразумеваются две строфы из «Онегина». Особый случай — «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976), где пушкинские аллюзии структурируют композицию текста и создают ряд важных историко-культурных ассоциаций (см. ниже).

Ещё одно важное проявление пушкинского пласта у Чухонцева замечательно своей естественностью и многосмысленностью — это стихотворение «И кафель, и паркет, — а где уют?..» (1979). Сочинение, в котором речь идёт об отсутствии у современных людей Дома и наличии суррогата — эрзац-жилищ, обращено к ленинградцу А. С. Кушнеру, а в качестве эпиграфа взята его строка «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки» из соответствующего стихотворения (Кушнер 1997: 124—127).

Петербургская улица носит в русской культуре знаковый характер. Мойка, 12 — последнее пристанище Пушки-

на, именно здесь он скончался после дуэли. Если вспомнить, что финальными словами гения были: «Надо устроить мои домашние дела» (вариант: «...привести в порядок мой дом»), то мотив Пушкинского Дома, то есть всей русской культуры и русской жизни вообще, приобретает в стихотворении мощную основу. Кроме того, как известно, Пушкин произнёс эту фразу, давно воспринимающуюся символически, по-французски: «Il faut que j'arrange ma maison» (Последний год... 1989: 540). Таким образом, «пушкинским домом» становится вообще вся европейская культура, которая органически вошла в отечественный обиход не в последнюю очередь благодаря творчеству Александра Сергеевича. Здесь нельзя не вспомнить стихотворение А. А. Блока «Пушкинскому Дому» и роман А. Г. Битова «Пушкинский Дом», апеллирующие к одной и той же культурной мифологеме. Стихотворение Чухонцева включается в сложный ряд откликов русских авторов на итог жизнетворчества классика.

Ленинградский автор, по мысли нынешнего москвича, а прежде провинциала, может хотя бы пройтись где-то рядом с былым величием, причаститься прежним святыням, тогда как у всех остальных такой возможности нет. В связи с подобной установкой столичный пейзаж намеренно огрубляется автором и стандартизируется, это уже не Москва, а средне-статистический советский/российский город, оторванный от культурных корней.

Дабы усилить контраст между проживающим своё наследие Ленинградом и уже вполне беспамятной Москвой — Павловским Посадом (малой родиной поэта) — Россией, Чухонцев пишет: «<...> люблю я ленинградцев — мы родня: / у них болото, и у нас болото, / хотя, как знать, не в пику ль нам вошли / из той же зыби, из того же теста — / и медный конь, и пузыри земли, / Кунсткамера, шалаш, Адмиралтейство; /

завидую собрату: в этот час / он гоголем шатается вдоль Мойки, / а у меня, увы, не тот пейзаж: / сараи, огороды да помойки <...>» (Чухонцев 2019: 221—222).

«Ходить гоголем» — гордо нести себя, выпячиваться, чаще всего — беспричинно. Смысл выражения образует сложную игру знаков при сопоставлении его с фамилией классика — Гоголь, бывшего, с одной стороны, как и Чухонцев, провинциалом и в этом качестве смиренно посещавшего Пушкина в Санкт-Петербурге, а с другой — ставшего в конце концов столичным жителем, что отразилось в его знаменитой прозе («Петербургские повести»). Немаловажно, что в повести «Портрет» писатель сам обыграл это же выражение: внезапно разбогатевший художник Чартков (= соблазненный чёртом), вполне возможно, тоже шатается именно вдоль Мойки: «Вино несколько зашумело в голове, и он вышел на улицу живой, бойкий, по русскому выражению: чёрту не брат. Прошёлся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет» (Гоголь 1967 (3): 94). На фоне этого фрагмента ироническая строка Чухонцева приобретает уже оттенок сарказма.

В стихотворении заметен контраст между культурной насыщенностью ленинградского пейзажа и обеднённостью общероссийского. Кушнер пишет: «Пойдём же! Чем больше названий, / Тем стих достоверней звучит» (Кушнер 1997: 125) — и на протяжении одиннадцати строф даёт подробное, почти топографически точное описание маршрута лирического героя. Чухонцев же, рисуя Северную Пальмиру, упоминает не столько конкретные места, сколько культурные знаки. Он намекает на Пушкина (медный конь), Шекспира и Блока (пузыри земли), Петра Первого (снова конь, Кунсткамера, Адмиралтейство). Шалаш — мифологема Ленин в Разливе, — затёртый между коллекцией природных аномалий и зримым символом величия столицы, полностью включается в смысло-

вое поле стихотворения: он и есть один из тех «пузырей земли», которые в конечном счёте привели страну к бедственному, *бездомному* состоянию. Здесь, как и в иных случаях у Чухонцева, каламбур поддерживается всей структурой стихотворения и вне его перестаёт работать. Не стих подгоняется под каламбур, а, напротив, последний вырастает из семантического ядра всего стихотворения. Обыгрывание устойчивого набора фразеологизмов, связанных как с фольклорной, так и с литературной традицией, — один из постоянных источников поэзии Чухонцева.

Тем не менее *буквальных* и *формальных* проявлений пушкинского пласта в произведениях поэта не так много. Но воздействие пушкинской стихии на Чухонцева не очевидно и прямо, а *глубинно* и *неоднозначно*. Прежде всего, Чухонцев воспринял от Пушкина важнейший принцип «художественного конспектирования» традиции — *компрессии чужих достижений, извлечения из них наиболее существенного и его преобразования в новые художественные формы*.

Характерный для зрелого поэта метод «прозаизации» поэзии также имеет непосредственное отношение к Пушкину. Чухонцеву свойственно всегда идти от видимого, чувственно воспринимаемого образа, и лексический отбор в его стихах осуществляется с учетом конкретной соотнесённости того или иного слова с денотатом. Импрессионистская размытость или, напротив, буйство метафорики ему не близки. В этом отношении он вновь следует за Пушкиным: «В зрелой поэзии Пушкина слово <...>, полностью сохраняя свою тонкую и точную конкретность, <...> способно беспредельно (семантически. — А. С.) расширяться. Вот пушкинское стилистическое решение задачи поэзии действительности» (Гинзбург 1997: 207).

Такая особенность стиля близка и чухонцевской поэтике, чуждающейся барочной вычурности и перманентной от-

кровенной демонстрации условности поэтического ремесла, и в этом смысле его условно и осторожно можно назвать последователем Пушкина.

Зрелый Пушкин открыто провозгласил в стихах интерес к прозе, во многом сняв жёсткое идеологическое противопоставление между ними (в то же время несколько не смешивая стих и прозу в формальном отношении): «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят, / И я — со вздохом признаюсь — / За ней ленивей волочусь» (Пушкин 1978 (5): 118—119, «Евгений Онегин»). Исследователи отмечают: «Прозаизация стиля даёт себя знать уже в „Евгении Онегине“ <...>. Это укладывается в общий процесс постепенной переориентации Пушкина с поэзии на прозу <...>» (Шапир 2009: 128, см. также Эйхенбаум 1922, Лотман М. 1986, Эткинд 1998: 227—230). В своих новациях Пушкин опирался на опыт предшественников: идея целительности прозаической прививки поэзии с одновременной возможностью оставаться в поэтических рамках возникла в русской литературе, начиная с Карамзина (Лотман 1966: 27—34).

Для Пушкина противопоставление поэзии и прозы было ещё следствием онтологически важной оппозиции бытия и быта, жития и жизни, божественного и человеческого (иногда — «слишком человеческого»), небесного и земного (указано А. Б. Пеньковским). Соответственно, переход от стихов и поэтического к прозе и всему прозаическому означал усиление пристального интереса к видимой, материально выраженной реальности.

В начале 1820-х годов «<...> принцип детальных, „эпических“ описаний» считался «новым и внеэстетическим. <...> Детализация быта противоречила рационалистической эстетике: достойным изображению объектом было лишь „высокое“, морально значительное» (Вацуро 2000: 526). С этого времени

отношение к прозаичной детализации в стихах стало меняться. В той части позднейшей поэтической традиции, что проходила под знаком пушкинского «смирненного» обращения к прозе, восприятие оппозиции «поэзия — проза» трансформировалось довольно заметно: авторы всё больше рассматривали «прозу» и «прозаизацию» как расширение сферы поэтического за счёт освоения тех областей, которые прежде не считались достойными описания языком богов.

Б. М. Эйхенбаум заметил: «Стихотворная речь всегда тяготеет к образованию искусственного, замкнутого языка и сопротивляется внесению в неё элементов „просторечия“. Периодическое внедрение живого языка в поэзию ощущается всегда как сдвиг, совершив который поэзия опять стремится уравновесить свой стиль новым кодексом» (Эйхенбаум 1969: 215). Таким образом, ощущение «прозаичности» и «прозаизации» в поэзии исторически изменчиво.

Начиная с эпохи модернизма, напряжённое взаимовлияние прозы и поэзии становится для многих поэтов вопросом первостепенной важности. Так, в «Письме о русской поэзии» О. Э. Мандельштам подчеркнул: «Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» (Мандельштам 1990 (2): 266). В свою очередь Б. Л. Пастернак, также не чуждавшийся прозаизации в смысле широкого включения в свои стихи описания реалий и примет быта, обращаясь к А. А. Ахматовой, не случайно увязал её творчество с прозой: «<...> Но, исходяв от ваших первых книг, / Где крепи прозы пристальной крупницы, / Он и во всех, как искры проводник, / Событья былью заставляет биться» (Пастернак 1990 (1): 204, «Анне Ахматовой»).

Реконструируя отношения акмеистов к проблеме прозаизации, исследователи пришли к следующему выводу: «Суть

акмеистической реформы в этом отношении — в интериоризации в пространство стихотворения (при сохранении его объёма или даже при значительном, по сравнению с принятым, его сокращении) элементов прозы, <...> ради максимального спрессовывания мира произведения — ведь именно проза под пером Пушкина, Гоголя, Толстого, в особенности Достоевского приобрела способность предельно полно впитывать в себя и адекватно передавать на своём языке содержание третьего члена триады — внеположного мира» (Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974: 80).

Таким образом, можно утверждать, что и сам принцип стилистической и смысловой прозаизации поэзии, столь важный для Чухонцева, в русской поэтической традиции генетически также восходит к Пушкину.

Отдельный интересный аспект пушкинского пласта у современного автора — наличие/отсутствие образа самого Пушкина.

У Чухонцева есть стихи, специально посвящённые поэтам. Из русских классиков в его портретной галерее представлены Г. Р. Державин, И. С. Барков, А. А. Дельвиг и К. Н. Батюшков (дважды): это «Дельвиг» (1962), «Похвала Державину...» (1965), «Барков» (1968), «Батюшков» (1977) и «Я видел Батюшкова. Нервный взгляд...» (2008). Помимо того, что избраны поэты XVIII—XIX веков, в разной степени значимые для последующей традиции, они ещё и либо предшественники, либо современники Пушкина, так или иначе связанные с его именем, все четверо — поэтически и трое — биографически (Пушкин 2002: 7—17, Фридман 1971: 315—358).

Образ самого Пушкина предстаёт только в стихотворении «Мы пили когда-то — теперь мы посуду сдаём...» (1976). Но классик возникает здесь опосредованно и анонимно: это не живой человек, а памятник: «Пойдём по Бутырскому валу

и влево свернём, / по улице главной дойдём до Тверского бульвара, / где зорко молчит, размышляя о веке своём, / невольник чугунный под сенью свободного дара. // И мы помолчим о своём...» (Чухонцев 2019: 243).

Образ неназываемого, но легко угадываемого «невольника», помещённый Чухонцевым в один контекст с Бутырским валом, вызывает устойчивые ассоциации с мотивом тайной свободы, глухого сопротивления духу вязкой эпохи.

В советское время заметно уплощённый и опрощённый образ Пушкина, поэта и человека, чересчур настойчиво навязывали читателям и авторам в качестве незаменимого образца для подражания. Это не могло не вызвать своего рода аллергию у многих писателей (см. Терц 1992: 339—436, Рубинштейн 1998: 65—69, Зубова 2000, Бунимович 2006: 37—38).

Чухонцев, сознательно обходивший торные дороги в поэзии, прошёл мимо во многом спущенной сверху моды на Пушкина. Но отсутствие прямолинейно поданного образа солнца русской поэзии в его стихах оказывалось вдвойне зримым на фоне присутствия в них поэтических портретов других поэтов второй половины XVIII — начала XIX века.

В буквальном смысле слова отталкивание от Пушкина (прежде всего, конечно, стилистическое) — ещё и следование традиции, основанной современниками классика и длящейся по сию пору: едва ли не каждый крупный поэт от Жуковского до Бродского с той или иной степенью творческой ревности примеривался к опыту Пушкина и искал новые пути не столько вослед, сколько «наперекор» ему: «<...> ещё до выхода из лица он (Пушкин. — А. С.) стал членом „Арзамаса“, причём Жуковский и Батюшков видели в нём соперника и почти равного» (Святополк-Мирский 2006: 146); «Работая над поэмой („Эда“. — А. С.), он (Боратынский. — А. С.) сознательно оттал-

квивался от Пушкина, стремясь проявить самостоятельность» (Вацуро 1981: 385).

«Игнорируя главное», Чухонцев отбирал в качестве героев своих стихов не только выдающихся или заметных поэтов (Державин, Батюшков). По крайней мере, одного из них, Дельвига, принято считать второстепенным автором, а литературная репутация Баркова даже в части филологической среды и сейчас такова, что это имя редко включается в историю литературы, преподаваемую в вузе, несмотря на живейший интерес к нему в науке последних лет. (Об отношении Чухонцева к Баркову см. ниже.) Здесь необходимо обратить внимание на следующее: цепочка Барков—Державин—Пушкин имеет прямое отношение к бурлескной традиции (Шапир 2000: 241—251, 2002, 2009: 225—246).

Почти не являемый зримо в поэзии Чухонцева, Пушкин тем не менее серьёзно повлиял на него бурлескным принципом стилистических контрастов, гетерогенным типом письма, смелым смешением высокого и низкого, уравновешенных в стилистических правах, и, наконец, решительной и последовательной прозаизацией поэтики на различных уровнях.

2. Вяземский

П. А. Вяземский (1792—1878) — выдающийся поэт, неадекватно воспринятый современниками, полузабытый потомками и до сих пор не получивший конвенциональной оценки в отечественной литературе. Роковым образом на формирование его литературной биографии оказали воздействие три обстоятельства: близкое знакомство с Пушкиным и его кругом, общественно-политические и историко-культурные взгляды князя, а также продолжительность его жизни.

Печать «друга Пушкина» привела к тому, что и в начале творческой деятельности, и в значительной степени позже Вяземским сплошь и рядом интересовались лишь в связи с его младшим современником и на его фоне (Розанов 1915, Бицилли 1939, Семенко 1970, Фридлиндер 1983, Ивинский 1994). Симптоматичен факт: Ю. М. Лотман, рассуждая об идейной и стилистической оригинальности поэта, озаглавил статью о нём «Аутсайдер пушкинской эпохи»: «Принципиальная позиция Вяземского заключалась в том, чтобы быть „либералом среди реакционеров“, „реакционером среди либералов“, всегда аутсайдером, всегда выразителем „другого мнения“» (Лотман 1996: 509; курсив автора).

Лотман сформулировал позицию Вяземского интригующе сложно. Обычно же на протяжении XX века поэт изображался экзотическим представителем «истории русской общественной мысли» (Гиллельсон 1969: 6), исследователей в малой степени интересовал собственно его художественный вклад в литературу.

По своим аристократическим социокультурным убеждениям Вяземский уже с 1830-х не вписывался в контекст времени, а со второй половины XIX века вплоть до кончины, несмотря на всю свою активность в печати, воспринимался новыми поколениями литераторов и читателей как глубоко архаичный обломок прежних эпох. Наконец, необычное долголетие Вяземского, которым он и сам заметно тяготился в последние десятилетия жизни, также приводило к естественной размолвке меж ним и окружающей его современностью, глубоко чуждой ему не только многими общественными проявлениями, но и в первую очередь культурно (более подробно см. Скворцов 2017, 2018).

Такой неблагоприятный для автора бэкграунд серьёзно повлиял и на некоторую заторможенность его восприятия иссле-

дователями, особенно в советское время. К настоящему времени имеется ряд важных работ о классике, преимущественно с уклоном в биографизм (Гинзбург 1936, Гинзбург 1986, Вытженс 1966, Гиллельсон 1969, Перельмутер 1993, Дерюгина 1984, Бондаренко 2004). Однако до сих пор нет не только академически полного собрания сочинений поэта, но и не существуют работы, где бы обзревались и классифицировались труды о нём и на широком историко-культурном материале внятно рассматривалось всё его поэтическое творчество.

Воздействие Вяземского на современную поэзию за редкими исключениями практически неощутимо. Есть отдельные обращения к его стихам и упоминания его фигуры (например, в стихотворениях «Я шагаю по Москве...» Г. Ф. Шпаликова (1963) или «Вместо статьи о Вяземском» А. С. Кушнера (1970-е)), но обнаружить *целостное и систематичное* влияние классика на поэтику кого-либо из современных авторов пока не удалось (с авторами эпохи модернизма ситуация иная; так, Вяземский значительно повлиял на Ходасевича — см. Скворцов 2021: 49—56).

В этом отношении именно Чухонцев занимает особую позицию: для него творчество предшественника столь важно, что можно говорить о пласте Вяземского в его поэтике — доселе невыявленном и неосмысленном в филологии.

Первый отчётливый пример обращения Чухонцева к классике относится к 1967 году («Чаадаев»). Уже здесь видно, что для него характерно не почтительное воспроизведение мотивов Вяземского, а их трансформация: здесь «распылена» аллюзия на «Я пережил...». Это же стихотворение отзывается и в «Мы пили когда-то — теперь мы посуду сдаём...» (1976) мотивом прощания с ушедшими друзьями и увядшими аллюзиями: «Мы пили когда-то — теперь мы посуду сдаём. / В застольном сидели кругу, упираясь локтями. / Теперь мы

трезвее и реже сидим за столом, / где нет уже многих и мы уж не те между нами» (Чухонцев 2008: 189). Ср.: «Я пережил и многое, и многих, / И многому извещал цену я; / Теперь влачусь в одних пределах строгих / Известного размера бытия» (Вяземский 1986: 260).

Несколько ранее, в 1969-м, Чухонцев изящно вплетает в своё стихотворение аллюзию на «Первый снег» Вяземского, ставший знаменитым после того, как строки из него были поставлены Пушкиным в качестве эпитафии к первой главе «Евгения Онегина»: «По жизни так скользит горячность молодая, / И жить торопится, и чувствовать спешит!» (Вяземский 1986: 131—132). Ср.: «Как торопится жизни! Не вчера ли / ветки торкались в изморозь рам, / А сегодня уже разметали / брачный пух по зелёным дворам» (Чухонцев 2008: 100). Чужое слово заметно преобразовано: у Вяземского «и жить торопится, и чувствовать спешит» обобщённая «горячность молодая» (то есть молодые, полные физических и душевных сил), у Чухонцева вслед за изменением образа меняется и его смысл, здесь торопится уже сама жизнь.

В 1970 году поэт пишет «Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колёс нарастающий...» с его мотивом трудного примирения с родиной и судьбой: «Но и в тщете благодарю, жизнь, за надежду угрюмую, / за неуспех и за пример зла не держать за душой. / Поезд ли жду или гляжу с насыпи — я уже думаю, / что и меня кто-нибудь ждёт, где-то и я не чужой» (Чухонцев 2008: 108). Выражение нечуждости миру отсылает к стихотворению «Игрок зазорный, рок насмешливый и злобный...»: «Но всё же, может быть, рождён я не напрасно: / В семье людей не всем, быть может, я чужой, / И хоть одна душа откликнулась согласно / На улетающий минутный голос мой» (Вяземский 1986: 409); в свою очередь, Вяземский подразумевал здесь «Мой дар убог, и голос мой негромок» Боратынского.

Важная тема для всего творчества Чухонцева — диалектика взаимоотношений поэзии и прозы. В частности, ей отводится треть рубежного сочинения «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976): «Пора проститься со стихами / и со вторыми петухами, — / а третьи сами отпоют, — / с ночными узкими гудками, / с честолюбивыми звонками / под утро, когда их не ждут. // При свете дня яснее проза: / сигнал ли зоркий с тепловоза — / предупредительный гудок, / иль родниковый бульк хрустальный, / как позывной второй сигнальной — / в бутылках забродивший сок» (Чухонцев 2008: 152).

В приведённых строках есть конкретный отклик на Вяземского «Пора стихами заговориться...»: «Пора с серьёзностью суровой / И с прозой честной и здоровой / Вступить в благочестивый брак, / Остыть, надеть халат домашний / И, позабыв бывшие шашни, / Запрятать голову в колпак» (Вяземский 1986: 397). У Чухонцева цитата в том числе формальная (строфическая), но у Вяземского из девяти строф три начальные пропускают рифмы в первых двух строках: не ААБВВв, а ХХБВВб. Такой эффект обусловлен общим смыслом текста, поскольку поначалу речь идёт об отказе от рифмы: «Пора стихами заговориться / И соблазнительнице рифме / Моё почтение сказать: / На старости, уже преклонной, / Смешно и даже незаконно / С собой любовницу таскать» (Вяземский 1986: 396—397; более подробно о «Прощаньи...» см. ниже).

Спустя почти десять лет («А в сумерках вдруг налетели...», 1985) Чухонцев вновь осмысливает этот текст Вяземского: «Пора привыкать к пораженьям, / глаза к темноте приучать, / пора бы уж внутренним зреньем / и берег слепой различать, / и слышать скорей по привычке, / как гаснут небесные спички, / и слушать своё, и молчать...» (Чухонцев 2008: 226). Подобные «навязчивые» обращения к мотивам предшественни-

ка свидетельствуют о том, что поэзия классика постоянно находится в актуальной поэтической памяти Чухонцева.

У Вяземского есть стихотворение «На прощанье» (Вяземский 1986: 338—340), более половины которого написано белым пятистопным ямбом, меньшая часть — рифмованным. Такой формальный контраст подчёркивает смысловой и эмоциональный переход в произведении. Чухонцев воспользовался этим опытом в сочинении «Бывшим маршрутом» (1973), где рифмованные по смежному принципу строки пятистопного ямба перемежаются фрагментами так называемой мнимой прозы (Гаспаров 2001: 18—19; обсуждение понятия «мнимая проза» см. — Шапир 2000: 62, Скворцов 2007б). Здесь также формально разные фрагменты изображают контрастные внутренние состояния лирического героя.

В позднем творчестве Чухонцева есть как минимум два обращения к Вяземскому в цикле «Осьмерицы», который целиком посвящён скрытому диалогу с поэтами и писателями XIX—XX веков. Первый пример таков: «Когда пови́тертый изрядно / халат вдруг сделался тяжёл, / жизнь, кажется, пошла обратно, / процесс пошёл, // и где, в конце ли ты, в начале — / расхожий вроде бы сюжет: / того, которого вы знали, / того уж — нет» (Чухонцев 2015: 28).

Это ироническая вариация «Эпитафии себе заживо», выдержанной в трагической тональности: «Лампадою ночной погасла жизнь моя, / Себя, как мёртвого, оплакиваю я. / На мне болезни и печали / Глубоко врезан тяжкий след; / Того, которого вы знали, / Того уж Вяземского нет» (Вяземский 1986: 402). Образ халата также имеет прямое отношение к Вяземскому: у старого поэта он является символом частной жизни, домашнего благополучия и личной независимости человека (см., например, стихотворение «Жизнь наша в старости — изношенный халат...»).

Опора на традицию у Чухонцева лишена «чинопочитания», зачастую он допускает полемику с классиками. Другое стихотворение из «Осьмериц» снова неявно подразумевает Вяземского: «и на пол журнал отложить, / и выключить свет, — а пожалуй, / читать интересней, чем жить, — / с запальчивостью моложавой / подумаешь, глядя во тьму / малевичевскую из мрака, / не помня уже что к чему... // счастливая старость, однако» (Чухонцев 2015: 30).

Если в первом случае Чухонцев почти дословно цитировал предшественника, развивая его мотивы, то здесь, не подразумевая прямо ни одной конкретной строки, он выдвигает выражения на целый смысловой комплекс, воплощённый в ряде поздних стихов Вяземского, где старость изображается как время мрачного переосмысления итогов жизни, разочарования, физического и душевного бессилия, порой даже озлобления на окружающий мир («Сознание», «Старость», «Совсем я выбился из мочи!..», «Всё в скорбь мне и во вред. Всё в общем заговоре...», цикл «Хандра с проблесками» и др.).

В классической русской поэзии есть масса примеров образов юности и молодости, но конвенциональный образ старости в ней не сложился, — отчасти потому, что выдающихся авторов, доживших до преклонных лет и уделявших много внимания данной теме, единицы (Глинка, Тютчев, Случевский). Вяземский занимает в этом ряду особое положение: в его поздних стихах *senilia* — тема важнейшая, едва ли не ведущая. Чухонцев по естественной причине относится к опыту Вяземского с особым вниманием и почитанием, однако не солидаризируется с его глубоко трагическим мировоззрением.

Пласт Вяземского у Чухонцева — не буквальное воспроизведение классика и не парафраз его стихов, а либо тонкие аллюзии, растворённые почти до полной гомогенности в собственном стиле современного автора, либо творческое

переосмысление образов, мотивов и стиховых форм предшественника.

Однако связь современника с классиком не сводится к пусть неоднократным, но частным отсылкам к его стихам, она значительно прочнее: в некоторых сущностных моментах позиции лирических героев Чухонцева и Вяземского близки. Это позиция литературного аристократа, одиночки (Скворцов 2017), чувствующего всё увеличивающийся разрыв со своим временем и сознательно обращённого на культуру минувшей эпохи.

В 1876-м, за два года до смерти, в «Приписке к статье „Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева“» Вяземский остроумно и смело формулирует своё творческое кредо, противопоставляя вкус избранных вкусу «черни» — фактически предвдаря столь злободневную для новейшей культуры проблему масскульта: «Знаем, что в наше время многие мало дорожат художественностью: это не реальность, не вещественная ценность, а умозрительная, условная, это остаток суеверия прежних времён и поколений. Ему нет места в новом порядке вещей. Оно, пожалуй, и так для большинства. Но есть и меньшинство; надобно и о нём подумать и не приносить его беспощадно в жертву силе и числу. Эти немногие, это избранное меньшинство держатся ещё вечных законов искусства и изящных образцов, дошедших до нас наследством от изящной древности. Эти немногие не верят, чтобы это бессмертие достойно и победоносно могло быть заменено новым, свежим бессмертием, новою, свежеею истиною, только вчера выпрыгнувшею из головы каких-то доморощенных Юпитеров» (Вяземский 1984: 362; курсив автора).

Подобный «эстетический стоицизм» формирует специфическое внутреннее ощущение лирического субъекта и Вяземского, и Чухонцева: *не он выпал из своего контекста, но контекст смещается не туда, куда надо.*

В итоге некоторая сознательная «архаизация» индивидуальной эстетики оборачивается её «авангардностью»: ориентация на выдающийся поэтический опыт прочно забытых классиков зачастую позволяет стихам Чухонцева быть художественно более убедительными и радикальными, чем иным текстам современников, неукоренённых в культурной традиции.

3. Случевский

Положение К. К. Случевского (1837—1904) в истории русской поэзии парадоксально: практически полное непонимание аудиторией при жизни, приведшее к непрочитанности, — и посмертное мощное, плодотворное влияние на авторов XX века. «Как пишут все без исключения исследователи творчества К. К. Случевского, при жизни он так и не добился широкого признания, его стихами заинтересовались в конце XIX века русские символисты и дали им высокую оценку, но за пределами круга представителей „нового искусства“ его поэзия (не говоря уже о прозе) была известна немногим. Поэтом „для немногих“ называли Случевского и некоторые литературные критики» (Пильд 2004: 125, см. также Тахо-Годи 2000, 2004, 2009, Роднянская 2006 (1): 214—228, Смородинская 2008).

Рецепция Случевского драматична и спустя век после его смерти. Фактически в сознании большинства читателей и современных филологов он и до недавнего времени воспринимался как автор второго ряда. Например, А. Ханзен-Лёве в фундаментальном исследовании о русском символизме относит его к типу *minor classics* наряду с Н. М. Минским, А. М. Добролюбовым и К. М. Фофановым (Ханзен-Лёве 1999: 11). Между тем при нашей возможности обозреть творчество Случевско-

го в целом (Случевский 2001, 2004 и 2009) и на почтительном удалении во времени это устоявшееся мнение представляется эстетическим стереотипом (в отношении его преодоления особое место занимает сравнительно небольшая, но концептуально важная работа — Бройтман 2008: 129—137).

Значимость того или иного автора для последующей поэтической традиции определяется не столько популярностью его у читателей, сколько степенью его влияния на других писателей. В этом отношении значение Случевского для русской поэзии XX века весьма существенно. Следы его воздействия (по сию пору не только зачастую неисследованные, но даже незамеченные) встречаются у столь разных поэтов, как Н. А. Некрасов, В. Я. Брюсов, Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, И. Ф. Анненский, В. Ф. Ходасевич, А. А. Ахматова, В. В. Маяковский, Саша Чёрный, Б. Л. Пастернак, О. Э. Мандельштам, Э. Г. Багрицкий, Н. А. Заболоцкий. Из современных авторов внимательно к опыту Случевского отнеслись Е. Б. Рейн, В. С. Высоцкий, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. М. Гандлевский, М. А. Амелин, О. В. Дозморов.

Чухонцев также не прошёл мимо поэзии Случевского, используя в первую очередь его опыт по сочетанию интереса к «журналистской» детальности злободневных подробностей с метафизичностью. Обращение к Случевскому началось у него ещё в 1960-е годы, когда в советском контексте имя этого автора было мало кому известно, и продолжилось до новейшего времени. К настоящему моменту накопилась критическая масса стихов, позволяющих говорить о существовании целого пласта Случевского в поэзии Чухонцева.

Первый заметный «след» Случевского можно найти в начальной части триптиха «Superego» (1967). Как и многие другие стихи Чухонцева, он почти не попадал в поле внимания филологов. Лишь однажды был проинтерпретирован его пси-

хологический подтекст, и замечено некоторое типологическое сходство описанных ситуаций в стихотворениях Чухонцева и Н. М. Рубцова «Осенние этюды. 2» (Каган 2000). При этом есть основания предполагать, что сам циклический принцип построения «Superego» был подсказан Чухонцеву поэтической практикой Случевского, в чьём позднем творчестве циклизация, особенно полиметрическая, весьма значима (Мирошникова 2003).

Название цикла включает в себя психоаналитический смысл («сверх-я»), но также и ницшеанские коннотации («сверхчеловек»), и, наконец, «не-человек», то есть дьявол. Именно в последнем случае Чухонцев перекликается со Случевским.

Вообще же первая часть «Superego» вобрала в себя мотивы и образы из различных источников, написанных преимущественно четырёхстопным анапестом со сплошной мужской рифмовкой: «Я за то глубоко презираю себя...» Некрасова (Ан4 аа), «Поток-богатырь» А. К. Толстого (Ан43434433 аБаБввГГ), «Мефистофель в пространствах» Случевского (первая часть цикла «Мефистофель», Ан4 ааБввБ), «Ленинград» и «Мы живём, под собою не чуя страны...» Мандельштама (Ан4 аа — о влиянии Толстого на Мандельштама см. Ронен 2002: 63—64), «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...» А. А. Тарковского (Ан4 аа).

От Толстого здесь — мотив сна, от Случевского — инфернальность, от Мандельштама — некоторые пугающие подробности ощущений надвигающегося ужаса, от Некрасова и Тарковского — мотив недовольства собой. К этому можно добавить и мотив Рубцова — гадливость при встрече с неприятного вида живым существом, биологически резко отличным от человека. Почти все упомянутые стихи Ан4 связаны один с другим, в каждом последующем можно найти те или иные следы

предыдущих. Чухонцев, таким образом, оказывается замыкающим цепочку.

В сюжетных стихах поэт не склонен к изображению ситуаций с отчётливыми мистико-фантастическими обертонами. В этом отношении «Superego» стоит особняком в его творчестве и наводит на мысль, что первотолчком здесь мог послужить некий источник, стилистически отличающийся от поэтики автора.

И эстетика Случевского вообще, и цикл «Мefистофель» в частности как нельзя лучше подходят на роль такого первоисточника. Хотя аллюзивный пласт стихотворения связан с разными претекстами, развитие мотивов Случевского оказывается структурообразующим: «Я кометой горю, я звездой лечу. / И куда посмотрю, и куда захочу, / Я мгновенно везде проступаю! / Означаюсь струёй в планетарных парах, / Содогаением звёзд на старинных осях — / И внушаемый страх — замечаю!.. // Я упасть — не могу, умереть — не могу! / Я не лгу лишь тогда, когда истинно лгу, — / И я мир возлюбил той любовью, / Что купила его всем своим существом, / Чувством, мыслью, мечтой, всюю явью и сном, / А не только распятем и кровью. // <...> // Добродетелью лгу, преступленьем люблю! / По фигурам мазурки политикой вьюсь, / Убиваю, когда поцелую! <...>» (Случевский 2004: 145,146; здесь и далее, кроме оговорённых случаев, курсив мой. — А. С.). Ср.: «...и тогда я увидел: распята луна / бледным призраком на крестовине окна. / Тень распятия чернела на белом полу. / Было тихо, но перед иконой в углу, / издавая какой-то воинственный звук, / на невидимой нитке спускался паук. // <...> // Что он думал, убивец? Глазаст и землист, / я лежал, трепеща как осинный лист. <...> Я лишь пальцем попробовал пошевелить, / как почувствовал: дёрнулась ловчая нить, / и к губам протянулись четыре сосца, / и подобые усмешки подобые лица / ис-

казило, и судорогою свело / студенисто-трясучее тело его <...>» (Чухонцев 2008:77).

С одной стороны, в «Superego» развивается устойчивый чухонцевский лейтмотив жёсткой саморефлексии, переходящей в самоосуждение. С другой — он реализуется через визуализацию «ужасного», и испытывающее лирического героя существо — гигантский фантастический отвратительный паук — отличается явными инфернальными чертами. Это хорошо согласуется именно с поэзией Случевского, где ситуация психологической пытки лирического субъекта химерами его воображения часто живописуется как пытка вполне плотская («На кладбище», «После казни в Женеве» и др.).

Немаловажно здесь и полемическое отличие от «Мефистофеля». Часть цикла Случевского, в том числе и первое стихотворение, написана от лица заглавного персонажа, условно говоря, того самого «паука». Вообще у Случевского демонстрация точки зрения персонажа, отличной от авторской, — явление обычное. Цикл Чухонцева же строится от лица самого лирического героя.

Лейтмотив раздвоения, несовпадения с собой и, как следствие, презрения к себе развивался Чухонцевым и ранее: «За чем в заносчивом смиренье / я мерюсь будущей судьбой, / тогда как сам я — в раздвоенье / — и не бывал самим собой» (Чухонцев 2008: 75, «Чаадаев на Басманной»). Ср.: «И в беспмятстве лета на Новолесной / фонари так тускнели, что делалось ясно: / моё тело — безвольное — не было мной / и душа — малодушная — мне не причастна. // Да и вся моя жизнь, ненавистная мне, / так, казалось, чужда была, как сновиденье: / я лежал у стены и, прижатый к стене, / кожей чувствовал жаркий озноб отчужденья» (Чухонцев 2008: 78, «Superego. II»).

Мотив испуга героя от сверхъестественного проявления некоей силы — адской или божественной, но в любом слу-

чае иноприродной человеку — впоследствии становится авторитатным: «Я отпрянул — хоть некуда! — и в тот же миг / он неслышно ко мне прикоснулся — и крик / омерзенья потряс меня, словно разряд. / И ударило где-то три раза подряд. / Я очнулся — и долго в холодном поту / с колотящимся сердцем смотрел в темноту...» (Чухонцев 2008: 78); «Я только очнулся, окно затворяя, / как вспыхнула вспышка, на миг озаряя // все мокрые крыши, весь вымокший сад, / и грянул — я так и отпрянул! — разряд, / и я, как цыплёнок, забившись под клушу, / не знал, куда деть оробевшую душу» (Чухонцев 2008: 91).

Вторая часть триптиха «Superego» не отличается таким подтекстовым богатством. Вероятно, со сменой редкого и привязанного к устойчивым жанровым образцам размера (Ан4 ааббвв) на более традиционный, общий и семантически размытый (Ан4 аБаБ) понизилось и количество конкретных поэтических отсылок.

Иные переключки со Случевским также связаны с комплексом мотивов муки, ужасного или дьявольского наваждения.

Стихотворение «Ночью проснётся и в стену глядит...» (1974) написано довольно редким у Чухонцева четырёхстопным дактилем: «Ночью проснётся и в стену глядит. / Дышит — не дышит. Как мёртвый лежит. // Каплет на кухне. На улице льёт. / Слышит — не слышит. День-ночь напролёт. // Лет перекачка. Утечка минут. / Стёрлась резьба? Или нервы сдают? // Слесаря вызвать. Врача пригласить. / Кран замотать. Анальгин проглотить. // Господи, сколько же можно терпеть?! / Думать — не думать? В обои глядеть? // Сколько взбешённым скрипеть лежаком? / С кем препираться? И помнить о ком? // Кто докопается? Врубель какой? / Камень на сердце? Перо под щекой? // Жизнь ли виной? Или сам виноват? / Только глаза жутковато блестят...» (Чухонцев 2008: 149).

Для Д4 аа, равно как и Д4 ААбб (АА бб), в русской поэзии XIX—XX веков характерна семантика мучительной, грызущей тоски как результата усложнения и трансформации «сэдистского» дискурса в рамках Д4 ААбб и его дериватов, в конечном итоге восходящая к «Суду Божьему над епископом» В. А. Жуковского, переводу из Р. Саути (Скворцов 2009в и 2015: 139—164). Но в данном случае психологический садомазохизм лирического героя Чухонцева генетически связан с более поздним явлением, нежели русская романтическая баллада, — вновь с поэзией Случевского.

В начале XX века Случевский создал свой последний обширный цикл «Загробные песни». Два стихотворения из него так или иначе отозвались у Чухонцева: «Дух отлетает! вот если б в окно! / Было бы просто и ясно оно; / Можно б, пожалуй, увидеть, схватить! / То-то б мы стали уверенно жить! <...>» (стихотворение № 25 из части «Мой „дневник“ аналогий, тождеств, параллелей, оставленный в столе», катрены Д4 аабб) и «Полог как будто с очей моих пал! / Вижу, чего до сих пор не видал! <...>» (стихотворение № 9 из части «Характеристики бытия душ», астрофический Д4 аабб) и т. д. (Случевский 2004: 381—382, 391).

Ранее Случевским было написано шестистишие Д4 аа, где пейзажная лирика мастерски сплавлена с авторской философией смерти. В двух последних строках явственно проступают тревожно-мучительные мотивы: «Градины выпали! Счёта им нет... / Подле них вишен обившийся цвет... / В царственном шествии ранней весны, / В чайньи смерти смертельно бледны, / Бедные жертвы и их палачи / Гибнут, белея, в безлунной ночи...» (Случевский 2004: 105, из раздела «Мгновения»).

Случевский возвращает размеру семантику трагической муки, но она связывается поэтом с индивидуальными макабрическими и мистическими мотивами, а балладная тради-

ция, в то время уже девальвировавшаяся и театрализованная, автором аккуратно обходится.

В стихотворении Чухонцева можно увидеть и переключку с Ходасевичем: «Было на улице полутемно. / Стукнуло где-то под крышей окно. // Свет промелькнул, занавеска взвилась, / Быстрая тень со стены сорвалась — // Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг — а иной» (Ходасевич 2009: 167). Но она объясняется тем, что знаменитое стихотворение Ходасевича, написанное практически неупотребительным у него размером Д4 аа, само создано не без влияния Случевского. Более того, как выясняется, для Ходасевича Случевский вообще был одним из главных поэтических ориентиров (Скворцов 2013: 182—188, 2015: 60—69, 2021: 73—92).

Есть в этом тексте Чухонцева и сугубо формальная переключка с одним стихотворением Фета: «Что ты, голубчик, задумчив сидишь, / *Слышишь — не слышишь, глядишь — не глядишь?* / Утро давно, а в глазах у тебя, / Я посмотрю, и не *день* и не *ночь*» (Фет 1986: 167). Ср.: «*Ночью проснётся и в стену глядит. / Дышит — не дышит. Как мёртвый лежит. // Каплет на кухне. На улице льёт. / Слышит — не слышит. День-ночь напролёт*». Поэт оттолкнулся от ритмико-синтаксических формул Фета, но семантически и стилистически завершённое произведение оказалось ближе мрачной эстетике Случевского.

Трансформации мучительных и макабрических мотивов Случевского у Чухонцева выполнены в устойчивом для поэта ключе: всё неконкретное, абстрактное и откровенно метафизическое реализуется им с помощью предметных реалий и психологических наблюдений. Интуитивно уловить в новейшем тексте опору на умозрительность и метафизическую подоплёку возможно, но выявить и объяснить их истоки удаётся только с помощью демонстрации литературного первоисточника.

Для Случевского исключительно важна тема бессмысленности, тупиковости и даже безнравственности мелкой людской суеты и вообще всех активных человеческих деяний при утрате духа: «Да, нет сомненья в том, что жизнь идёт вперёд, / И то, что сделано, то сделать было нужно. / Шумит, работает, надеется народ; / Их мелочь радует, им помнить недосужно... // А всё же холодно и пусто так кругом, / И жизнь свершается каким-то смутным сном, / И чуется сквозь шум великого движенья / Какой-то мёртвый гнёт большого запустенья <...>» (Случевский 2004: 46—47).

Эта тема постоянно даёт о себе знать и у Чухонцева. Так, стихотворение «И кафель, и паркет, — а где уют?..» (1979), созданное в эпоху позднего советского застоя, ориентировано на философские сатиры Случевского: «И кафель, и паркет, — а где уют? — / дома, дома — но я не о жилищах, — / мы строим их — они нас создают, — / вот я о чём: о доме, Церкви нищих, / о доме как семейном очаге <...> какой арап возвёл коробки зданий / взамен домов и обозначил строй? / нет, не творцы мы наших начинаний, / всё под копирку, всё как у людей: / упадок дел и оскуденье мысли, / подъём труда и шахматных идей, / и так вся жизнь на ветхом коромысле, / вся эта новизна...» (Чухонцев 2008: 201, 202). Те же идеи впоследствии развиваются в поэме «Однофамилец» (1976, 1980), посвящённой прежде всего изображению духовного измельчания человека в позднесоветское время (более подробно см. ниже). В этом смысле печать Случевского проступает и там.

В стихотворении «И кафель, и паркет — а где уют?..» отразилась характерная особенность редакции Чухонцева — сокращать прежние варианты текстов. Выявление этого принципа позволяет понять, например, почему жанр стихотворения в изданиях 1997, 2005 и 2008 годов обозначен как «отрывок». Это действительно фрагмент первоначального ва-

рианта (Чухонцев 1989: 202—203), отпочковавшийся от него и ставший основным текстом. Смысл исходного текста подвергнут сомнению, и всё завершается на тревожной ноте, а не на провиденциальных картинах грядущего преобразования мира и человека. В конце концов мрачная сатира победила зыбкую гармонию. Такое решение автора вполне в духе Случевского. Но и в отвергнутом, «мажорном» варианте метка классика присутствует — это образ мира как вертепа: «<...> за совесть, не за страх, / воздвигнем храм в черёд иным кумирням, / а там, глядишь, как всадник в зыбунах, / самих себя же за волосы вырвем / из этих прорв и хлябей в небеса / и, может быть, как куклы из вертепа, / в такие бездны глянем, что глаза / увидят снова твердь — Земли и Неба» (Чухонцев 1989: 203).

У Случевского яркий образ мира-вертепа реализовался в двух последних стихотворениях цикла «Мефистофель» — «В вертепе» и «Полишинели» (подробно о цикле см. Пильд 2009), и там кукловодом естественно выступает заглавный герой: «<...> Дёрнул нить Мефистофель / И кривляню фигурки смеётся...» (Случевский 2004: 154). Возможно, Чухонцев отредактировал первоначальный текст, устраняя не только мотив проблематичной/вероятной гармонии, но и слишком явную отсылку к предшественнику.

«Случевский с горькой усмешкой, иронически или гротескно изображал свою эпоху как тусклую череду бессмысленных осколочных ситуаций» (Мирошникова 2003: 45; курсив автора). Этот тезис можно проиллюстрировать, например, таким фрагментом: «Газета дня передо мной раскрыта... / Она мне не нужна, я всю её прочёл: / По-прежнему в ходу ослиные копыта, / И за клочок сенца идёт на пытку вол!» (Случевский 2004: 156, «Не стонет справа от меня больной...»).

Именно по такому принципу осколочных ситуаций организованы «Стансы» (1984) Чухонцева. Помимо идейно-тематической близости со Случевским в них есть и текстуальные переключки с приведёнными строками. В десяти из двенадцати строф живописуются легко узнаваемые картины недавнего советского прошлого, всякий раз увиденные с высокой точки зрения, где малейшие недостатки системы переосмысляются как козни князя тьмы: «Явление дьявола народу: / с утра добил какой-то бур, / разрыли двор, пустили воду / и — на полгода перекур! // <...> Раскрыл газету — / и снова он: в глазах темно! <...> // Всё деятельней панорама / ударных строек сатаны» (Чухонцев 2008: 220).

Очевидная каламбурная подмена — явление «дьявола» вместо ожидаемого Спасителя — в семантическом плане подчёркивает и отчаянье автора, и ощущение предела, до которого докатилось общество, а с точки зрения формальной структурирует всё стихотворение, поскольку дальнейшее — подробная разработка центрального мотива.

В стихах поэта рубежа тысячелетий воздействие Случевского прослеживается в стихотворении «а если при клонировании...» (1999). Это философская сатира, где критическому изображению подвергается дурная бесконечность повторяющейся материи. Отрицание репродукции без развития — устойчивый мотив Случевского, настаивающего на индивидуальности человеческого бытия и неизменно подчёркивающего метафизическую важность конечности существования («Нет, жалко бросить мне на сцену...», «Верю в единственность и непреложность...», «Допустим так, с успехами науки...», «Бог повторенья — бог нелепый...», «Чуть мерцает на гроб мой сияние дня...» и др.): «Верю: цель жизни не в том, чтоб топтаться, / Гнить, нарождаться и вновь истлевать, / Бог недостоин бы был называться / Богом, умевшим одно: повто-

рять! // Верю в развитие без повторений; / Жизнь не убийственный круговорот; / Верю, что дух мой из сети сцеплений / Должен проникнуть куда-то вперёд» (Случевский 2004: 348); «<...> И что ж потом? Опять напластованья / Слоев с прослойками и рост земных существ, / Начав с хвощей! знакомая картина! / Слепая видимость движений и веществ? / Такая жизнь вторично непригодна, / А ей-то именно и быть, коль не признать / Бесплотных сил существованья Духа, / И сути Божества — себя не повторяют!» (Случевский 2004: 349); «Не желайте меня возвращать, потому, / Что я снова пойду на мученья, / В истязаньях, совсем непонятных уму! / Не хочу, не хочу повторенья!» (Случевский 2004: 363) и др.

Ср. с декларацией Чухонцева, которой завершается стихотворение 1969 года «Я слышу, слышу, родину свою...»: «И каждый куст не терпит повторенья — / шумит, шумит... И я не повторяюсь!» (Чухонцев 2008: 101 — более подробно о нём см. ниже). Произведение же 1999 года целиком посвящено теме дьявольского соблазна повторения, поэтому в качестве иллюстрации здесь из него достаточно привести лишь фрагмент: «а если при клонировании / свободных душ у Господа не хватит / подумал я недавно потому / что произвёл не одного уродца / словесного а что сказать тому / кто человека повторить берётся / единственного на правах Творца / при помощи пробирки и пипетки / как будто он серийная овца / делением воссозданный из клетки / как реплика телесная но без / сертификата подлинности или / благословенья так сказать небес / а душу что же душу где забыли <...>» (Чухонцев 2008: 294—295).

Из стихов Чухонцева последних лет, несущих на себе печать влияния Случевского, следует выделить «Всё лес да бес, а что да Бога...» (2004), «Термопара сгорела в котле...» (2008), «Побасёнка» (2010, публиковался в периодике под названи-

ем «Околичности»). Во всех них сохраняется принцип резкого контраста между иронически поданными злободневными проходящими реалиями и абстрактно-философской рефлексией над социальным и духовным состоянием общества, причём в последнем случае подобный контраст стилистически позволяет сблизить сочинение с жанром бурлеска: «мы, люди, львы, орлы и куропатки, / всё хорохоримся, а что в остатке — / коровий блин или расхожий миф... / кто за себя поручится, что жив? / жизнь — это случай: заглоти интригу — / и попадёшь из переплёта в плен, / начни читать поваренную книгу / и обнаружишь книгу перемен <...>» (Чухонцев 2015: 43).

Вообще обращение к наследию Случевского у Чухонцева выражается в специфическом синтезе чёрного юмора и метафизической критики современности. Там, где в его поэзии саркастическая остросоциальная инвективность сочетается с надмирностью взгляда, пласт Случевского проступает вполне отчётливо.

Поэтика Случевского в значительной степени формировалась под воздействием русской метафизической поэзии — в первую очередь таких авторов, как М. М. Херасков, И. М. Долгорукий, С. С. Бобров, С. П. Шевырёв, С. А. Ширинский-Шихматов, Ф. Н. Глинка. Их влияние на отечественную культуру было неявным, зачастую подспудным, но тем не менее важным.

Чухонцев, учитывая опыт Случевского, опирается как на него, так и на всю задвинутую вглубь традицию русской поэтической метафизики XVIII—XIX веков. Эта генетическая линия, соединяясь с другими, столь же хорошо изученными и усвоенными автором, создаёт уникальный сплав его личной поэтики — она обладает узнаваемыми индивидуальными чертами и в то же время глубоко укоренена в литературной культуре.

«Дельвиг»

(1962)

Уже в ранних стихах Чухонцев демонстрирует сложную стиховую технику и работу с семантическим ореолом размера (в 1960-е годы к ней не обращался почти никто из его сверстников-поэтов).

Рассмотрим стихотворение «Дельвиг» (1962) с эпиграфом из «Луны» (1821 или 1822): «Из трубки я выдул сторевший табак, / Вдохнул и на брови надвинул колпак» (Дельвиг 1963: 224).

История русского Ам4 аа изначально отличалась раздвоением тональности на трагико-элегическую (как в «Трёх путниках» В. А. Жуковского (1816) или «Море сна» В. К. Кюхельбекера (1832)) и иронико-сатирическую. Их парадоксальное совмещение наблюдается в игровой стилистике «Чёрной шали» Пушкина (1820) и амбивалентной позиции лирического субъекта в этом стихотворении (влияние «Шали» на историю этого размера было велико — см. Вахтель 1996). И поныне нет однозначного ответа на вопрос, что же написал Пушкин — жестокий романс или пародию на него.

Комические обертоны размера, потенциально содержащиеся в стилистически лукавой «Чёрной шали», реализовал А. Е. Измайлов в «Слёниной лавке» (1824) и «Бежецкой вице-губернаторской песне» (1828): «У Слёнина в лавке на креслах сижу; / На книги, портреты смотрю и гляжу. // <...> // Тимковского-цензора тут же портрет. / Есть даже Гераков — Измайлова ж нет!»; «Сижу на кровати, а сам я дремлю, / И, кажется, носом я рыбу ловлю. // В руке табакерка — ну, точно утюг, — / И на пол роняю со сна её вдруг» (Измайлов 2009: 243, 213) и т. д.

Дельвиг, а вслед за ним и Чухонцев, пошли по иному пути, отталкиваясь скорее от опыта Жуковского. Стихотворение

Дельвига — краткая элегия об утраченной любви: лирическому герою в лунную ночь грезится некогда изменившая ему «коварная» возлюбленная. Это несомненное подражательное развитие некоторых аспектов «Чёрной шали» с её темой вероломной измены и дикой ревности. Но если у Пушкина герой убивает и изменницу, и её любовника, то в дельвиговском произведении всё ограничивается грустным сожалением об утраченном — вполне в духе всей его поэзии, чуждой выражения бурных страстей, пусть и в пародических целях, как в «Чёрной шали».

Чухонцев же в «Дельвиге» значительно усложняет комплекс мотивов Ам4 аа, решительно уйдя и от традиции полупародийной романсовой балладности, и от дельвиговского меланхоличного визионерства. Во-первых, он использует некоторые факты биографии Дельвига. Во-вторых, лирический герой стихотворения Чухонцева поднимается до социальных и метафизических обобщений, которых в «Луне» нет. И в-третьих, он перебрасывает мост через столетия к поэтическому предшественнику, называя его «двойником», и тем самым указывает на известное сходство их духовного положения.

Чухонцев не случайно выбирает фигуру Дельвига и одно из его наиболее личных и асоциальных стихотворений для выражения чувств мучительной тоски и внутреннего протеста. Позиция лирического героя Чухонцева, частного человека и якобы камерного поэта, тем не менее зорко следящего за современным ему метафизическим состоянием, глубоко укоренена в русской поэтической традиции. Таково положение многих авторов внешне негражданского толка, находящихся в глухой обороне по отношению к характерному для их современников состоянию умов — позиция духовной критики своего времени и самих себя. В этом ряду — не только классики Боратынский, Вяземский и Случевский, но и поэты младшей

ветви, так называемые авторы второго ряда — Н. П. Николев, Д. П. Горчаков, А. Н. Нахимов, С. Н. Марин, И. М. Долгоруков, В. С. Филимонов, А. И. Полежаев, В. Г. Тепляков, Ф. Н. Глинка, П. В. Шумахер, А. К. Толстой и др.

Образ Дельвига, «второстепенного поэта» идилично-элегического толка, в данном контексте полемичен: не сами поэты второстепенны, наводит на мысль автор, а эпохи, доставшиеся им, «второсортны», как будет сформулировано впоследствии И. А. Бродским. Соответственно строки «Прекрасное время! Питух и байбак, / я тоже надвину дурацкий колпак» оказываются горько-ироническими. Символичный образ «дурацкого» колпака, отсутствующий у Дельвига (у него колпак — просто предмет вечернего туалета), указывает и на знаменитую в пушкинско-дельвиговское время поэму Филимонова «Дурацкий колпак» (начата в 1824, вышла в неполном виде в 1828 году, завершена в 1838).

Поэма Филимонова проникнута духом социально-философской сатиры. Повествователь в ней последовательно проходит различные стадии психологического и духовного взросления, попутно разочаровываясь во всех современных ему общественных институтах, поприщах и идеалах. При прощании с очередной иллюзией он произносит рефрен: «Дурацкий кстати мне колпак» (Филимонов 1988: 32; курсив автора) — и рефрен звучит как саркастическая эпитафия очередной иллюзии.

Л. Г. Лёнюшкина отмечает: «<...> образ колпака многозначен: это и символ вольности, свободы, и глубоко национальный образ, идущий от традиций русского устного народного творчества. <...> Постоянный рефрен <...> в применении к главному герою поэмы приобретает противоположный смысл: „глупость“ <...> оборачивается мудростью, высшим знанием жизни. Дурацкий колпак — своеобразная маска, по-

могающая герою поэмы отстаивать чувство собственного достоинства, право быть человеком» (Лёнюшкина 1988: 14).

О неслучайности переклички с Филимоновым, важности для Чухонцева этой поэмы говорит то, что аллюзии на «Дурацкий колпак» встречаются и в других, более поздних сочинениях поэта — «Бывшим маршрутом» (1973), «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976), «Дом» (1985).

Образ колпака, символически избавляющего носителя от былых иллюзий и взамен дарующий житейскую мудрость, встречается и у Вяземского: «Пора с серьёзностью суровой / И с прозой честной и здоровой / Вступить в благочестивый брак, / Остыть, надеть халат домашний / И, позабыв былые шашни, / Запрятать голову в колпак» (Вяземский 1986: 397, «Пора стихами заговориться...»). Это стихотворение Вяземского также принципиально важно для Чухонцева, и цитируемые из него строки отозвались помимо «Дельвига» ещё в двух его произведениях — «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976) и «А в сумерках вдруг налетели...» (1985).

Есть в «Дельвиге» аллюзии и на других поэтов, но уже эпохи модернизма и советского времени. Текстуально наиболее тесно стихотворение связано с «Камышами» К. Д. Бальмонта (Бальмонт 1969: 95). Эти связи носят характер сознательных лексико-фразеологических, ритмико-синтаксических и отчасти звуковых совпадений при радикальных различиях и сюжетов, и смыслов повествований: «*Полночной порою в болотной глуши / Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши*» (Бальмонт) — «*В табачном дыму, в полуночной тоске / сидит он с погасшею трубкой в руке*» (Чухонцев), «*О чём они шепчут? О чём говорят? / Зачем огоньки между ними горят? // <...> // „Кого? Для чего?“ — камыши говорят. / „Зачем огоньки между нами горят?“*» (Бальмонт) — «*За что же над нами два века подряд / в ночах близорукие звезды горят? // Зачем же над нами*

до самой зари / в ночах близоруко *горят фонари?*» (Чухонцев), «И тиной запахло. И сырость ползёт. / Трясина заманит, сожмёт, засосёт» (Бальмонт) — «И честь вымирает, как парусный флот, / и рыба в каналах вверх брюхом гниет» (Чухонцев), «И вздох повторяя погибшей души, / Тоскливо, *бесшумно*, шуршат камыши» (Бальмонт) — «<...> подсяду с набитою трубкой к окну / и сам не замечу, как *тихо вздохну*» (Чухонцев).

В плане семантики от Бальмонта сохранились только меланхолическая тональность повествования и общий мотив обречённости. Зато в отношении мелодической инструментовки, благозвучной фоники Чухонцев явно опирался на его опыт.

Далее, строки «Зачем же над нами до самой зари / в ночах близоруко *горят фонари?*» ассоциативно связаны со многими мрачно-депрессивными петербургскими стихами, в частности, Блока и Мандельштама: «<...> пожаром зари / Сожжено и раздвинуто бледное небо, / И на жёлтой заре — *фонари*» (Блок 1961 (2): 149, «В ресторане»), «Ты вернулся сюда, так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских ночных *фонарей*» (Мандельштам 1990 (1): 168, «Ленинград») и т. д.

Отдалённое смысловое сходство есть в «Дельвиге» и с написанным Ам4 аа «Акробатом» Ходасевича. Но оно скорее полемическое. У классика выражается идея одиночества творца и невозможности, да и ненужности помощи одного художника другому: «А если, сорвавшись, *фигляр упадёт* / И, охнув, закрестится лживый народ, — // Поэт, проходи с безучастным лицом: / Ты сам не таким ли живёшь ремеслом?» (Ходасевич 2009: 89). У Чухонцева итог противоположен, герой хочет через эпохи прийти на помощь своему альтер эго, но не имеет такой возможности: «И рад бы стараться — да нечем помочь, / уж больно долга петербургская ночь» (Чухонцев 2008: 51).

Наконец, немаловажна и отсылка к А. А. Тарковскому. Миниатюру «Иванова Ива» (1958) Чухонцев прочёл в дебютном

сборнике старшего коллеги «Перед снегом», вышедшем как раз в 1962-м: «В своей плащ-палатке, убитый в бою, / Иван возвратился под иву свою» (Тарковский 1962: 21). Чухонцев перенял у Тарковского примеры синтаксических конструкций и опыт тонкой работы с фоникой. Ср.: «В табачном дыму, в полудночной тоске / сидит он с погасшею трубкой в руке».

Итак, герой Чухонцева, надевая «дурацкий колпак», совершает символический жест отграничения от чуждого ему духовного состояния современности (хотя и не закрывает на него глаза) и солидаризируется со всеми творцами, проживавшими камерную, но сугубо индивидуальную жизнь, внутренне свободную от давления полицейского государства и косности пошлого общества.

Другой важный мотив «Дельвига» — сторающего табака и развеивающегося дыма — восходит к стихам ещё одного автора «второго ряда», Полежаева, поэта с тяжёлой судьбой (Вацуро 1981б: 374—375). У него бесследно исчезающий табак из одноимённого стихотворения — одновременно символ тающей жизни и личной независимости от давления тирании: «Курись, табак мой! Вылетай / Из трубки, дым приятный, / И облаками расстилай / Свой запах ароматный! / Не столько персу мил кальян / Или шербет душистый, / Сколь мил душе моей туман / Твой лёгкий и волнистый! / Тиран лишил меня всего — / И чести и свободы, / Но всё курю назло его, / Табак, как в прежни годы; / Курю и мыслю: как горит / Табак мой в трубке жаркой, / Так и меня испепелит / Рок пагубный и жалкой... / Курись же, вейся, вылетай / Из трубки, дым приятный, / И, если можно, исчезай / И жизнь с ним невозвратно!» (Полежаев 1987:102).

Полежаев варьировал мотивно-образный комплекс, известный в русской поэзии и ранее — см., например, «Мысли о табаке» И. П. Пнина (1805): «Мою мне жизнь табак избра-

жает. / Равно как он, я прах пустой, / И жизнь моя есть пламень мой <...>» (Поэты-радищевцы 1979: 164). Но у Пнина отсутствуют социально-политические обертоны темы Полежаева, характерные и для «Дельвига».

У Чухонцева мотив табака-дыма-огня возникает неоднократно и в ранних, и в поздних стихах, но особенно явно полежаевский текст послужил основой для развития авторских рефлексий в стихотворении 1967 года «Наше дело табак...»: «<...> Наше дело табак! / Ну так что же — покурим, / подышим на тощак, / посидим, потолкуем, // друг мой! Жалость не в том, / что надежды хороним. / Лишь бы жечь, а потом — / сгинь хоть дымом холодным. // Или пеплом пади / в холодеющих высях, / только не отплати / малодушьем за вызов. // И над хмурой страной, / над равниной повальной — / промельк жизни иной / вспыхнет в памяти дальней» (Чухонцев 2008: 69—70).

Отсылка не только к стихам Полежаева, но и к его жизненному пути содержится в первой строфе: «Наше дело табак, / копь из грязи да в князи / вышло столько рубак, / как собак на Кавказе» (Чухонцев 2008: 69).

Стихотворение Чухонцева от воспоминания о трагической судьбе одного «малого поэта» восходит к историософским обобщениям, разрождаясь выстраданным кредо: «<...> только не отплати / малодушьем на вызов». Это и напоминание о погибших, но духовно не сломленных, и обращение к современнику, и предостережение на будущее самому себе.

Кроме того, данный мотив связывает поэзию Чухонцева со стихотворением 1965 года его современника, чьё тяготение к простонародно-деревенской тематике позволяет провести и некоторые другие параллели между двумя художественными мирами. Это Н. М. Рубцов: «Когда, бесчинствуя повсюду, / Смерть разобьёт мою судьбу, / Тогда я горсткой пепла буду, / Но дух мой... вылетит в трубу!» (Рубцов 1998: 324, «Кружусь

ли я...»). Последний текст аллегорично отложился у Чухонцева и в «Чаадаеве на Басманной», но уже другими мотивами.

Курение как символический жест создания вокруг себя одновременно эфемерной и прочной завесы от разных соблазнов своего времени есть и в «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976): «Простимся с громкими мечтами, / и пусть токуют в фимиаме / соперники по ремеслу — / пусть их! — а мы, как в поговорке / и от махорки будем зорки, / покурим под шумок в углу» (Чухонцев 2008: 154).

Наконец, в том же 1976 году мотив табачного дыма / исчезающей жизни, уже иронически воспринимаемый как штамп, попал в поэму «Однофамилец»: «Потом, уже поодаль, вид / горящей урны философски / настроил мысль его: горит / и жизнь вот так от папироски, / семья горит и вообще, — / у красной будки автомата, / порывшись, он нашёл в плаще / монетку. Жизнь не виновата» (Чухонцев 2008: 176).

Немаловажно, что, переписывая и модернизируя Полежаева, Чухонцев меняет размер первоисточника: астрофический Я4 аБаБ переплавляется в строфический Ан2 аБаБ.

Ам4 аа Чухонцев использовал ещё в трёх стихотворениях — «Кат в сапогах» (1970), «По гиблому насту, по талой звезде...» (1989) и «Под тутовым деревом, в горном саду...» (начало 2000-х), где также ушёл от навязчивых романсовых и балладных ассоциаций, связанных с семантическим ореолом размера. В первом случае он создал едкую политическую сатиру на тирана, во втором и третьем — написал стихи на провиденциально-макабрическую тему, причём в стихах 1970 года важна переключка с О. Э. Мандельштамом («Мы живём, под собою не чуя страны...»), в стихах 1989-го — с Д. С. Самойловым («Тяжёл уже стал. Никуда не хочу...») и в обоих — с Н. А. Клюевым («Есть горькая супесь, глухой чернозём...») и «Как свиток является глаголы Судьбы...» соответственно).

Итак, «Дельви́г» наглядно показывает, что уже ранний Чухонцев сознательно уделял внимание работе с семантическим ореолом стихового размера ради спрессовывания художественного смысла — и делал это мастерски едва ли не с первых своих шагов в литературе.

«Чаадаев на Басманной»

(1967)

Один из ведущих жанров старой русской словесности, почти полностью исчезнувший к настоящему времени в аутентичном виде — ода.

По происхождению русская ода теснейшим образом связана с псалмами. Авторами XVIII века термины «лирика» «ода» и «псалмы» воспринимались по преимуществу как синонимичные: «По лире, или по составу, к музыке способному, называется Ода лирической поэзии. <...> поелику не знаем мы старее лирической поэзии еврейской, видимой нами в боговдохновенных песнях Пророков, то должно отдать в изобретении Оды преимущество сему народу. <...> высокие, священные псалмы не что иное суть, как вдохновение Божие» (Державин 1984: 276—277, «Разсуждение о лирической поэзии или об оде»).

Уже в иную эпоху, споря с романтическими взглядами на искусство, «архаист» В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) вторил Державину: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не зна-

ющей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна ода, а посему, без сомнения, <...> одна совершенно заслуживает название поэзии лирической» (Кюхельбекер 1979: 454; см. также Гоголь 1967 (6): 237—238).

Подразумеваемая приведённые высказывания, М. А. Амелин констатировал состояние дел в современной поэзии и необратимые изменения в её терминологическом аппарате: «<...> то, что сегодня называется „лирикой“, таковой на самом деле не является, у нее другая природа. Подлинная лирика ведет свою родословную от молитвы, а не от бытовой и любовной песни, именно в этом их разительное отличие друг от друга» (Амелин 2001: 244). Чухонцев оказался одним из немногих русских поэтов последней трети XX века, кто сознательно работает с одической традицией в прежнем понимании.

Жанр переложения псалмов воспринимался в допушкинские времена как один из наиболее человеческих, интимных. Пройдя через священные тексты, индивидуальное высказывание очищалось от наносного и сиюминутного, а в рамках литературной системы, идеологически и стилистически жёстко ограничивающей творчество конкретного автора, псалмы как нельзя лучше подходили для выражения эмоций и мыслей отдельной личности.

«<...> едва ли отыщется на протяжении столетия скольнибудь значительный стихотворец, который бы не попробовал своих сил в парафразе псалтирного текста; всюду занимались переложением псалмов и литераторы второго разряда <...>», — писал о словесности XVIII века Д. Буланин (Буланин 2006: XVII—XVIII, см. также Гуковский 2001: 265—269). Нельзя забывать и о том, что несколько сот лет до того библейская и — уже — псалмодическая традиция по сути заменяла на Руси поэзию авторскую, личностную, сполна компенсируя для

образованного человека её отсутствие (см. Веселовский 2006: 65; Панченко 1973: 12 и исследование, целиком посвящённое этому вопросу, — Луцевич 2002).

На рубеже XVIII—XIX веков специфическую часть переложений псалмов составляли те, где авторам удавалось вплести в древние образы и мотивы современный им острополитический смысл, превратив сочинение в завуалированную злободневную инвективу и не утрачивая при этом органичной метафизичности. В этом отношении особое значение приобрели такие псалмы, как «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых...» (Пс. 1), «Господи! Как умножились враги мои...» (Пс. 3), особенно «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали...» (Пс. 136) и др. Говоря преимущественно о поэтических опытах Ф. Н. Глинки, В. Э. Вацура отмечает, что «<...> в 1810—1820-е гг. эти „переложения“ приобретают определенно выраженный гражданский и даже политический характер» (Вацура 1981: 337).

Именно на традицию подобных псалмических парафразисов и опирается Чухонцев в стихотворении «Чаадаев на Басманной» (1967, Я4 АБАБ). Его одическая природа, возможно, и не очевидна, но становится ясна при выявлении системы поэтических отсылок:

Как червь, разрезанный на части,
ползёт — один — по всем углам,
так я под лемехами власти
влачусь, разъятый пополам.

В парах ли винного подвала,
в кругах ли просвещённых дам
влачусь — где наша не бывала!
А между тем — ни тут, ни там.

Да я и сам не знаю, где я,
как будто вправду жизнь моя
загадка Януса — идея
раздвоенности бытия.

Когда бы знать, зачем свободой
я так невольно дорожу,
тогда как самому — ни йотой —
себе же не принадлежу.

Зачем в заносчивом смиренье
я мерюсь будущей судьбой,
тогда как сам я — в раздвоенье
— и не бывал самим собой.

Да что я, не в своём рассудке?
Гляжу в упор — и злость берёт:
ползёт, как фарш из мясорубки,
по тесной улице народ.

Влачит своё долготерпенье
к иным каким-то временам.
А в лицах столько озлобленья,
что лучше не встречаться нам.

(Чухонцев 2008: 75)

Наиболее откровенная переключка здесь — с Пушкиным:
«Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный
храм, / Сижу ль меж юношей безумных, / Я предаюсь моим
мечтам» (Пушкин 1977 (3): 130, «Брожу ли я вдоль улиц шум-
ных...»).

Аллюзия уводит в сторону жанра элегии и элегического поджанра стихотворений-прогулок. Но этот микроподтекст очевидно ироничен, и не он определяет жанровый стержень стихотворения. Если и предполагать у Чухонцева вариацию на тему пушкинских мотивов, то получится только отталкивание от классика: новейший герой тоже по-своему «предает» своим мечтам», но если Пушкин со светлой печалью повествует о примирении отдельного человека с ходом бытия («Младенца ль милого ласкаю, / Уже я думаю; прости! / Тебе я место уступаю: / Мне время тлеть, тебе цвести»), то Чухонцев показывает и разобщённость всех и вся, и непреодолимую бездну отчуждения, разделяющую людей в несвободную эпоху. Вообще же мотивы духовного рабства и ощущение личности в тоталитарном обществе, развиваемые в «Чаадаеве...», не имеют отношения к пушкинской элегии.

Аллюзии на поджанр «медитаций во время променадов» связывают «Чаадаева...» и с «Кружусь ли я...» Н. Рубцова, написанным тем же размером: «Кружусь ли я в Москве бурливой, / С толпой знакомых и друзей, / Пойду ли к девушке красивой / И отдохну немного с ней // <...> // Ищу ль предмет для поклоненья / В науке старцев и старух, — / Нет, не найдёт успокоенья / Во мне живущий адский дух! <...>» (Рубцов 1998: 323, 324). Но если стихи Рубцова говорят о драпируемом героем внутреннем разладе и выдержаны в залихватски-ироническом тоне, то Чухонцев переводит коллизию в саркастически-трагическую тональность.

У Чухонцева есть и трансформация одного мотива Вяземского. Как и в случае с пушкинским, она существенна: «Я пережил и многое, и многих, / И многому изведаль цену я; / Теперь влачусь в одних пределах строгих / Известного размера бытия» (Вяземский 1986: 260, «Я пережил»). Ср.: «<...> влачусь, разъятый пополам. <...> влачусь — где наша не быва-

ла! <...> ползёт <...> / <...> народ. // Влачит своё долготерпенье <...>». «Известный размер бытия» Вяземского подразумевает сужение личного внутреннего пространства лирического героя и уменьшение его надежд — всё это пересекается со стихами Чухонцева, но у него духовные мотивы переплетены с гражданскими, тогда как Вяземский говорит о частной жизни, не касаясь ни социального, ни метафизики.

В данном случае более важная для автора одическая традиция поддерживается переключкой с Державиным, прочитанным сквозь Ходасевича: «Смотрю в окно — и презираю. / Смотрю в себя — презрен я сам. / На землю грома призываю, / Не доверяя небесам. // Дневным сиянием объятый, / Один беззвёздный вижу мрак... / Так вьётся на гряде червяк, / Рассечен тяжкою лопатой» (Ходасевич 2009: 137, «Смотрю в окно — и презираю...»).

Червяк Ходасевича взялся из оды Державина «Бог» («Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!», Державин 2002: 58; курсив автора), полемическим ответом на которую во многом и является сочинение модерниста. Но образ, единый для Державина, Ходасевича и Чухонцева, восходит к Ветхому Завету, в том числе и к псалмам: «И как человеку быть правым пред Богом, и как быть чистым рождённому женщиною? Вот даже луна, и та несветла, и звёзды нечисты пред очами Его. Тем менее человек, который есть червь, и сын человеческий, который есть моль» (Иов 25, 4—6); «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе» (Пс. 21, 7).

Сохраняя форму «червь», а не «червяк», Чухонцев апеллирует в первую очередь к Библии и Державину. От Ходасевича же он воспринял опыт по компрессии, сжатию композиции оды до текстового минимума. Традиционная ода XVIII века может насчитывать от десятков до сотен строк. У Ходасевича ряд отчётливо одических по сюжетно-композиционной

структуре стихов не превышает стандарта небольшого лирического стихотворения в три-шесть катренов («Буря», «Играю в карты, пью вино...», «Всё жду: кого-нибудь задавит...», «Петербург» и др.)

Есть у «Чаадаева...» и несомненное типологическое, а возможно и прямое текстуальное сходство с «Иной жизнью» Глинки. Помимо метрики и приподнятого слога духовных стихов общим в первую очередь здесь является композиционная структура, построенная на развёрнутом сравнении «как..., так и я...»: «Какъ стебель скошенной травы, / Безъ рукъ, безъ ногъ, безъ головы, / Лежу я часто распростертый, / Въ каком-то дивном забытьѣ, / И онѣмѣло все во мнѣ. / Но мнѣ легко; какъ будто стертый / Съ лица земли, я, полумертвый, / Двойною жизнію живу <...>» (Глинка 1869: 285). Но у Глинки речь идёт о слиянии внутреннего человеческого бытия с божественной сущностью, у Чухонцева же — о внутренней несвободе. Используя близкие риторические приёмы, поэты создают диаметрально противоположные картины.

Мотивы духовной и политической несвободы («как тошно жить на белом свете») и тягот современного урбанистического пространства увязываются воедино в финале стихотворения благодаря аллюзии на вторую главу «Возмездия» Блока: «И, встретившись лицом с прохожим, / Ему бы в рожу наплевал, / Когда б желанія того же / В его глазах не прочитал» (Блок 1961 (2): 391) — «А в лицах столько озлобленья, / что лучше не встречаться нам». Чухонцев устраняет сатирически-низкий стиль фрагмента, заменяя «рожу» на «лица» и оставаясь в рамках торжественно-гневной псалмической традиции. Вместе с тем поскольку «Возмездие» реализует устойчивый у Блока комплекс мотивов страшного «псевдомира» (Минц 1999: 248), позднейший текст подхватывает и развивает соответствующую семантику. Параллельно с блоковскими мотивами

вами Чухонцев учитывал и философско-политическую сатиру Б. Л. Пастернака: «И каждый день приносит тупо, / Так что и вправду невтерпёж, / Фотографические группы / Одних свиноподобных рож» (Пастернак 1990 (2): 259, «Кульг личности забрызган грязью...»).

Определённое значение для подтекста «Чаадаева...» имеет и отсылка к «Двойнику» И. Ф. Анненского: «Не я, и не он, и не ты, / И то же, что я, и не то же: / Так были мы где-то похожи, / Что наши смешались черты. <...> И в мутном круженьи годин / Всё чаще вопрос меня мучит: / Когда наконец нас разлучат, / Каким же я буду один?» (Анненский 1990: 56).

У Чухонцева мотив Анненского инвертирован, а мотив Ходасевича подхвачен. При этом и Ходасевич, и Чухонцев равно далеки от антиномий Державина: у него человек весь состоит из противоречий, но в чём-то равен небесам — у поэтов XX века он по разным причинам уподобляется червю.

Композиция «Чаадаева...» также связана с жанром оды. Все строфы стихотворения варьируют один мотив — раздвоения личности и духовной несвободы. Традиционная ода по большей части статична. Исследователь одической формы даже утверждает: «<...> сюжета в оде нет. В конце оды наше знание об изображаемом в ней предмете не больше, чем в начале» (Алексеева 2005: 200). Ср. у Пушкина: «<...> плана нет в оде и не может быть; <...> Какой план в олимпийских одах Пиндара, какой план в „Водопаде“, лучшем произведении Державина?» (Пушкин 1978 (7): 30). Однако в «Чаадаеве...» внутреннее развитие есть, композиция стихотворения динамична: от изображения личной внутренней драмы оно плавно переходит к фиксации драмы общественной и в итоге — к анализу метафизической трагедии.

Стихотворение Чухонцева внешне отталкивается от исторических реалий николаевской эпохи и психологическо-

го облика заглавного героя. Но в целом оно прочитывается в обобщённом социо-философском смысле, применимом и к старому режиму, и к России советской. В значительной мере подобное ощущение вневременности поэтического посыла создаётся автором с опорой на традицию русской духовной поэзии, а в конечном счёте — на книгу псалмов царя Давида.

«Барков»

(1968)

Стихотворение Чухонцева «Барков», написанное в год двухсотлетия со дня смерти И. С. Баркова, было и остаётся редчайшим поэтическим портретом этого автора в русской поэзии — фактически вторым после пушкинской «Тени Баркова» (1814—1815) и до сегодняшнего дня последним.

Иван Семёнович Барков (1732—1768) — поэт с одной из наиболее неоднозначных репутаций в русской литературе. Исторически достоверные данные о нём долго вытеснялись культурными мифами и анекдотами. Виной тому *modus vivendi* стихотворца, но в ещё большей степени некоторые его сочинения, составившие Баркову скандальную славу при жизни и не менее двусмысленную известность после смерти. Ещё с последней трети XVIII века он стал символом предельной неподцензурности — более табуированного автора для официальной истории отечественной литературы и в период монархии, и в советское время не существовало.

В 1836 году А. С. Пушкин в разговоре с П. П. Вяземским высказывался о Баркове так: «Вы не знаете стихов <...> Баркова <...> и собираетесь вступить в университет? Это курьёзно. Барков — это одно из знаменитейших лиц в русской литературе;

стихотворения его в ближайшем будущем получат огромное значение. <...> нет сомнения, что первые книги, которые выйдут в России без цензуры, будет полное собрание стихотворений Баркова...» (Пушкин 1985: 193).

Современные исследователи отмечают: «Это предсказание оправдалось наполовину. В эпоху смерти Пушкина прямое влияние Баркова ослабло: свою историческую роль он уже сыграл. Но подлинный масштаб этой фигуры стал вырисовываться только тогда, когда сбылась вторая часть пушкинского предсказания, и после отмены цензуры одними из первых вышли в свет сочинения Баркова» (Пильщиков, Шапир 2002: 9).

Сочинения Баркова вышли в свет более чем через два века после его смерти — в 1992-м и 2005 годах, причём последнее издание относится к академической по своим задачам серии «Новая библиотека поэта» (Барков 1992, 2005).

Что же так беспрецедентно долго препятствовало публикации Баркова? Помимо текстологических проблем (автографы оригинальных стихов не сохранились, имеется лишь ряд более или менее достоверных списков) главную трудность при издании составляло содержание стихов: в своём подавляющем большинстве они имеют высокую долю ненормативной лексики и внешне посвящены описанию вполне определённых физиологических действий. Поскольку ни сами подобные действия, ни слова, их описывающие, никогда не приветствовались в пространстве русской печати — а в иные эпохи прямо запрещались к упоминанию — Барков во многом оказался за пределами литературы как таковой.

Однако оставалась серьёзная историко-литературная проблема: по своей сути стихи поэта отнюдь не сводятся к «разгульному непотребству». Будучи исключительно одарённым в области словесности, Барков служил некоторое время в Академии наук, занимался переводами античных

авторов и параллельно писал остроумные пародии на тогдашнюю классицистскую поэзию (в первую очередь на оды своего непосредственного начальника и поэтического учителя М. В. Ломоносова, который относился к такой деятельности подчинённого вполне благосклонно). Его творчество в широком смысле является иронико-бурлескным и несёт в себе массу довольно сложных культурных отсылок, аллюзий и реминисценций. Это обстоятельство было хорошо известно его современникам-литераторам, в среде которых стихи Баркова первоначально и распространялись. Затем не расхожее, а «эзо-терическое» знание об истинном свойстве стихов Баркова, автора, без которого невозможно прояснить некоторые вопросы генезиса целого пласта русской поэзии рубежа XVIII—XIX веков, перешло в ведение филологов.

Одним из первых восстанавливать в правах Баркова начал Г. А. Гуковский. В его учебнике «Русская литература XVIII века» тот упоминается пусть и вскользь, но в ранге крупного поэта: «После Сумарокова травестийная бурлескная поэзия приобрела права гражданства. Немало крупных поэтов эпохи разрабатывали различные её виды; среди них — прежде всего Барков и Майков» (Гуковский 2003: 160; учебник впервые издан в 1939 году). Аналогичным образом высказывался в начале 1930-х годов и ведущий пушкинист того времени М. А. Цявловский: «<...> в Баркове Пушкин видел подлинного поэта, жанр и стиль которого воспринимались ещё во времена Пушкина далеко не такими циничными, какими воспринимаются они теперь нами» (Цявловский 2002: 272). Но только с 1960-х годов стала происходить медленная и осторожная системная реабилитация Баркова в истории русской литературы. Начало ей положила статья Г. П. Макогоненко, позднее к ней добавились работы других учёных (Макогоненко 1964,

Кулябко, Соколова 1965, Моисеева 1971, Николаев 1985, Шруба 1995, Западов 1996, Осповат 2000 и др.).

В итоге к настоящему времени сложилась следующая ситуация. Если для широкого читателя стихи Баркова по-прежнему либо *terra incognita*, либо пример чего-то малопонятного и не вполне пристойного, то для специалистов-филологов утверждать важность места Баркова в русской поэзии уже нет необходимости, и серьёзное влияние его поэтики на творчество ряда авторов рубежа XVIII—XIX веков, в особенности Г. Р. Державина, является доказанным фактом.

Последнее обстоятельство позволило М. И. Шапиру относительно недавно высказать такие соображения: «В ряду историко-литературных убеждений автора настоящей статьи не последнее место занимают два взаимосвязанных тезиса:

- 1) классическая русская литература складывалась под сильным влиянием поэтики бурлеска;
- 2) в истории русского бурлеска одну из ключевых ролей сыграли Барков и барковщина XVIII столетия.

Если оба тезиса верны, значит, Барков и отдельные его последователи в какой-то степени определили (прямо или косвенно) своеобразие национальной литературной традиции. <...> Оценивая роль, какую создатель „Фелицы“ сыграл в становлении национальной литературы, Белинский провозгласил его „отцом русских поэтов“ (1955, 657). Но если Державин русским поэтам „отец“, то выходит, Барков им „дед“. На своих „внуков“: Батюшкова, Жуковского, Пушкина и других — он влиял и напрямую, и через посредство Державина, подобно тому как сам Державин усваивал уроки Ломоносова не только из первых рук <...>, но также в пересказе Баркова» (Шапир 2002: 397, 439).

Действительно, следы воздействия Баркова на Державина обнаруживаются до сих пор (Скворцов 2015: 5—9), и сейчас уже очевидно, что эти двое классиков стоят у истоков богатейшей и одной из наиболее плодотворных ветвей русской изящной словесности, зиждущейся на бурлескном начале: «Произведения Баркова, выдававшие в авторе прекрасно образованного человека, овладевшего всеми тонкостями пародируемого материала, рассчитанные на читателя, способного оценить ювелирность мастерства поэта, привлекали к его творчеству многих образованных людей эпохи, в числе которых были Пушкин и Державин» (Казакова 2009: 203) — в соответствии с историко-литературным принципом следовало бы только поменять местами названные имена.

Традиция бурлеска и травести из активной фазы перешла в подспудную со второй половины XIX века, но полностью не исчезла до сих пор. Среди современных поэтов живейший интерес к ней неоднократно проявлял и Чухонцев (Скворцов 2015: 215—242). Едва ли не первым стихотворением автора, где подобная заинтересованность выражена откровенно, и стал «Барков»:

Храпел мясник среди пуховых облаков.
Летел ямщик на вороных по звёздной шири.
А что же ты, иль оплошал, Иван Барков?
Опять посуду бил и горло драл в трактире.

А утром бил уже в Зарядье барабан.
Уже в рядах кричали лавочники с ражем.
А что же ты, иль не очухался, Иван?
Опять строчил срамные вирши под куражем.

Не тяжко пьянство, да похмелье тяжело:
набрешут досыту, а свалят на Баркова.

Такое семя крохоборское пошло,
что за пятак себя же выпороть готово.

Назвать по имени — срамнее не назвать!
Что Сумароков, не учёная ль ворона?
Недаром шляпу так и хочется сорвать:
— Привет, почтеннейший, от русского Скаррона!

И вам почтение, отцы гражданских од!
Травите олухов с дозволенным задором,
авось и вам по Божьей воле повезёт
и петь забористо, и сдохнуть под забором.

Травите олухов. Ручаюсь головой,
что вы воистину смелы до первой драки.
Но гром прокатит по бульжной мостовой,
и ваши дерзкие слова — под хвост собаке!

Но вздор накатит — и разденется душа,
и выйдет голая — берите на забаву.
Ах, Муза, Муза, — до чего же хороша! —
идёт, бесстыжая, рукой прикрыв жураву.

(Чухонцев 2008: 87)

То, насколько важным и даже этапным было сочинение для автора, свидетельствует запись в дневнике К. И. Чуковско-го от 3 ноября 1968 года: «Сегодня был Олег Чухонцев с женой и вновь читал отличные стихи. О Державине, Дельвиге, о Баркове, о танках, о реставраторе» (Чуковский 2007: 525). По указанным подробностям произведения легко определяются. Наряду с «Барковым» Чухонцев читал в тот день следующие

стихи: «Дельви́г» (1962), «Похвала Державину...» (1965), «Репетиция парада» (1968), «Баллада о реставраторе» (1967). Помимо времени создания у них есть как минимум ещё одна общая черта: все они в той или иной степени «оппозиционны» и содержат мотив противостояния дурному времени.

Н. С. Сапов пронизательно отмечает: «<...> как бы из недр официозного взгляда на барковиану, по существу к этому времени уже не известную читателям, родилось представление о Баркове как о поэте-бунтаре, протестанте против литературного и социального истеблишмента, получившее широкое распространение в оттепельные шестидесятые. Наиболее резко и отчётливо взгляд тот проявился в стихотворении Олега Чухонцева „Барков“. <...> В этом стихотворении с поразительной отчётливостью просматривается романтический образ поэта, прячущего нежный лирический дар под грубостью слога и поведения, поэта, знакомого с подлинным вдохновением и противостоящего равно мещанам, храпящим „среди пуховых облаков“, и официально признанным авторам, сочиняющим свои опусы „с дозволенным задором“. При этом в наследии поэта разделяются высокие и вдохновенные строки и случайные вирши, едва ли ему принадлежащие <...>. В этой интерпретации Барков становился своего рода предтечей Венедикта Ерофеева. Не случайно стихотворение Чухонцева было написано в 1968 году, за год до появления и широкого успеха „Москвы — Петушков“» (Сапов 1992: 11).

Интерес к фигуре и творчеству Баркова у Чухонцева не был чем-то случайным и не связан напрямую с политической конъюнктурой, которая была актуальна в конце 1960-х годов. Он свидетельствует о важных эстетических ориентирах и о развитом историко-культурном чутье автора. В развёрнутой беседе 2004 года с И. О. Шайтановым поэт замечает: «Я очень люблю эту линию: Барков, часть Державина, Крылов

и Грибоедов, я имею в виду языковую ткань, как поэзию, а не как пьесу... Всё живёт, цветёт» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 74).

Выбор Чухонцевым в 1968 году Баркова в качестве героя стихотворения мотивируется несколькими литературными и автобиографическими обстоятельствами. Прежде всего, Барков занимал автора сам по себе — и как талантливый поэт, и как яркая личность. Далее, во второй половине 1960-х годов, массовый советский читатель имел о Баркове смутные представления: текстов его в свободном доступе не было и большая часть сведений о нём носила недостоверный характер (ту же статью Макогоненко видели преимущественно специалисты по XVIII в.). Помимо всего прочего Чухонцев восстанавливал историческую справедливость, воздавая по заслугам полузабытому классику. Наконец, в образ свободолюбивого Баркова автор внёс остро личный оттенок. Именно в тот период Чухонцев оказался под огнём официальной критики и был на несколько лет отлучён от печатного станка за публикацию в журнале «Юность» стихотворения «Повествование о Курбском» (Чухонцев 1968: 29), сочтённого оправдывающим идею «предательства родины». Таким образом, литературный «неудачник» Барков выступает и в качестве альтер эго лирического героя.

К моменту создания стихотворения Чухонцев уже дал ряд портретов русских поэтов, мыслителей и исторических деятелей. Дельвиг («Дельвиг», 1962), Державин («Похвала Державину...», 1965) и даже Курбский с Чаадаевым («Повествование о Курбском» и «Чаадаев на Басманной», 1967) — это система автопортретов в зеркалах разных исторических обстоятельств. Метод Чухонцева оказался важным и плодотворным. Так, в позднем цикле «Осьмерицы», опубликованном в 2010-м, явно или полускрыто представлена целая плеяда русских культурных деятелей: от Гавриила Державина до Венедикта Ерофеева (Чухонцев 2010: 48—51).

Автобиографизм подобных литературных портретов подчеркнут. Вместе с тем во всех случаях одновременно звучат минимум два голоса, слова любого персонажа неотделимы от слов лирического героя.

В «Баркове» точка зрения также «плавает», и границу между автором и героем в некоторых местах провести невозможно. Но помимо неоднозначности персонажа произведение построено на целой системе парадоксов: стиховых, стилистических и смысловых.

Размер стиха может быть определён как шестистопный ямб с перекрёстной системой мужских и женских рифм (ЯбаБаБ). Фактически же имеется метрическая двойственность: в основе четырёхсложник четвёртой формы (с ударением на последнем слоге).

Силлабо-тоническая метрическая схема такова:

| ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | (∪).

Реальный ритм тяготеет к иной акцентуации:

| ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | (∪).

Аналогичные примеры подобной двойственности встречаются у Чухонцева на протяжении многих лет — см., например, «Этот город деревянный на реке...» (1965, X6aa/четырёхсложник с ударным третьим слогом), «Баллада о реставраторе» (1967, Я6aa/четырёхсложник с ударным последним слогом), «А берёзова кукушечка зимой не кукуват...» (2002, X8aa/четырёхсложник с ударным третьим слогом).

Чухонцев уходит от очевидного решения взять характерный для Баркова и вообще для XVIII века размер, одическую строфу (Я4 аБаБввГддГ, АБаБВгВгДд или АБаБВВгДдГ) либо александринец, и пишет стихотворение с фольклорной, а не литературной метрической основой. Вероятно, так герой связывается с народной стихией. Он изображается не столько как

учёный из Академии наук, переводчик Эзопа, Федра и Горация, сколько в образе скомороха.

Для подобного хода имелись веские основания. Фонтанирующий забавными «непристойностями» Барков сознательно опирался не только на западноевропейскую, преимущественно французскую, *poésies fugitives*, но и на прочную основу устного народного творчества. М. А. Цявловский специально отметил это обстоятельство: «<...> Барков в своих неистовых произведениях продолжал традицию срамных произведений русского фольклора. Последние имелись в репертуаре скоморохов <...>» (Цявловский 2002: 293). Далее исследователь в качестве образца указывает на «Побывальщину» из сборника Кирши Данилова.

«Барков» и стилистически больше тяготеет к фольклору, чем к академической словесности. Здесь активно используются паронимическая аттракция, народная этимология и игра слов («на вороних / ворона», «Зарядье / в рядах», «и петь забористо, и сдохнуть под забором», «посуду бил / бил... барабан»), синтаксический параллелизм (начало первой строфы и др.), богатые ассонансы, анафоры и формульные повторы-подхваты, приближающие текст к песенным принципам организации. Наконец, образ жизни персонажа и окружающие его реалии также погружают его в простонародную среду.

Стихотворение выглядит стилистически цельно. Однако и здесь скрыт языковой и смысловый парадокс, который проявляется не внутри текста, а только на историко-литературном фоне: *стихи о классике отечественного бурлеска и главном «похабнике» русской литературы написаны с минимальным количеством низкой лексики и полностью без привлечения обсценной.* К финалу «Барков» вообще становится едва ли не целомудренным — обнажённая Муза стыдливо прикрывается рукой.

Не в последнюю очередь эффект плавного стилистического перехода от резковатого слога ко всё более мягкому и почти эвфемистичному закрепляется ярким финалом. «Журава» — по всей видимости, раритетный окказионализм. Ни в одном авторитетном лексиконе русского языка (Даль 1998, ТСРЯ 1996, Ожегов 1989, Фасмер 2008, СРЯз 1978) его нет. Не менее показательны, что он не входит и в словоупотребление самого поэта Баркова, если опираться на существующие издания 1992 и 2005 годов.

В русских народных говорах известны омонимы-диалектизмы; в частности, журавой (а также жаравой, жеравой и т. п.) называют клюкву (СРНГ 1972: 228), словоформы «журавá» и «журавы», как «жарáвы», «жерáвы» и проч., — то же, что и журавли (мн. ч.) (СРНГ 1972: 227). Фонетически близкое «журав» — и птица журавль, и длинный шест, служащий рычагом при подъёме воды из колодца, и веретено для наматывания ниток, и худой высокий человек (СРНГ 1972: 227—228). Между тем внимание среди этого многообразия лексем привлекает глагол «журавать» 'играть, шалить (о парне с девушкой)' (СРНГ 1972: 228).

Использованное слово своей неожиданностью, фонетической красотой и отчасти энигматичностью резко отличается от существительного «п...», многократно употребляемого Барковым в соответствующих ситуациях (см., например, «Прияпу» или «Кулашному бойцу» (Барков 2005: 292—300, 312—319)). Такое эстетическое решение вновь свидетельствует о неуступчивой художественной самостоятельности Чухонцева: обычно он выбирает наиболее трудный и неочевидный способ воплощения замысла — в том числе и на стилистическом уровне.

Особый пласт стихотворения составляют литературные аллюзии и реминисценции, чья плотность вполне естествен-

но объясняется темой произведения. Есть среди них частные, «орнаментальные» строки, как, например, «Такое семья крохоборское пошло, / Что за пятак себя же выпороть готово». Очевидно, это отсылка к «Ревизору»: «Унтер-офицерша нагала вам, будто бы я её высек; он врёт, ей-богу врёт. Она сама себя высекла» (Гоголь 1967 (4): 85). Такая ирония создаёт определённый грубоватый колорит, тем более уместный, что Гоголь также имеет прямое отношение к ироиколической бурлескной традиции (Шапир 2002: 440). Однако наиболее важная часть культурного слоя текста относится к центральному герою.

Прямые упоминания Баркова в художественной литературе, особенно в сочинениях, рассчитанных на взыскательную публику, нечасты. При работе над стихотворением Чухонцев так или иначе стремился их учитывать. Некоторые важные подтексты «Баркова» указаны в статье А. А. Кадыриной: «В стихотворении Саши Чёрного „Пошлость“, где пошлость предстаёт в виде немолодой дамы, есть строфа:

Но, нос суя любовно и сурово
В случайный хлам бесштемпельных «грехов»,
Она читает вечером Баркова
И с кучером храпит до петухов.

У Чухонцева кучер превратился в мясника, а петухи — паронимически — в пуховые облака <...>. Чтение Баркова у Саши Чёрного — это штрих к портрету, подчёркивающий двойственность его дамы — пошлости, добропорядочной снаружи и развратной изнутри.

Иван Барков Чухонцева — другой, не соответствующий общепринятым представлениям. Он предельно близок самому автору. <...> „Русским Скарроном“ Баркова назвал Карамзин.

Здесь же, упоминая Сумарокова, Чухонцев отсылает к „Table-talk“ Пушкина, где содержатся истории о сложных взаимоотношениях Баркова и Сумарокова» (Кадырина 2008: 110).

Но здесь важны не только те источники, на которые Чухонцев сослался, но и те, о которых умолчал. Исследователь отмечает одну бросающуюся в глаза странность стихотворения. При внимании к малоизвестным упоминаниям Баркова в русской литературе, «Ссылок на ещё один текст о Баркове — „Тень Баркова“ — в стихотворении нет. У автора иная, нежели в «Тени Баркова», задача. Единственный „срамной“ образ, в отличие от „Тени Баркова“, помещён совсем не в эротический контекст» (Кадырина 2008: 111; речь идёт о финальной лексеме произведения. — А. С.).

Можно заметить: в «Баркове» одна частная аллюзия на балладу Пушкина всё же имеется. Фрагмент её двадцатой строфы мотивно-образно и отчасти сюжетно соотносится с первой строфой стихотворения: «Ужъ б... въ постелѣ пуховой / С монахомъ засыпала; / Купецъ ужъ лавку запиралъ; / Поэты лишь не спали / И водкою наливъ бокаль, / Баллады сочиняли» (Пушкин 2002: 40).

Вместе с тем нельзя не согласиться с Кадыриной по сути: намеренно размытая отсылка не устанавливает прочную связь с «Тенью Баркова». Зримое отсутствие такой связи действительно не может быть случайностью и требует объяснения, поскольку пушкинская баллада — *главный* текст постбарковского мифа. Чухонцев аккуратно обходит его по нескольким причинам. Во-первых, поэт вообще полемически настроен по отношению к пушкинской линии: он придерживается «архаической» версии развития новой русской поэзии, согласно которой у её истоков стоит не знаменитый выпускник Царскосельского лицея, а Г. Р. Державин. Во-вторых, прочная опора на «Тень...» неизбежно повлекла бы за собой впол-

не определённые тематические ассоциации, в данном случае Чухонцеву ненужные. И в-третьих, одной из задач автора было не усиливать образ «русского поэтического скабрёзника», а напротив — облагородить его, сделав фигурой симпатичной и отчасти страдательной (что соответствует исторической правде: судьба поэта сложилась трагически — см. Сапов 1992 и Сажин 2005: 30—31). Вероятно, по этой же причине в стихотворении практически нет прямых отсылок к стихам самого Баркова.

Намёки литературные подчас неотделимы от аллюзий на социокультурные и политические реалии. В пятой и шестой строфах под «отцами гражданских од» подразумеваются популярные на рубеже 1960—1970-х годов поэты-эстрадники (в первую очередь — Р. И. Рождественский, Е. А. Евтушенко и А. А. Вознесенский). В издании 1983 года под цензурным давлением напечатано несколько иначе: «И вам почтение, отцы строптивых од! / Травите олухов с горячечным задором, / авось и вам по вышней воле повезёт <...>» (Чухонцев 1983: 122).

Тем не менее и в таком смягчённом виде адресат инвективы ясен. Неприятие в поэзии «эстрадничества», либерального протеста в дозволенных рамках так называемой стратегии «фиги в кармане» было для Чухонцева осознанным и последовательным.

Автор «Баркова» не был в этом отношении одинок. Ближайшая по времени поэтическая аналогия подобной исторической аллегории-инвективы — «Post aetatem nostram» И. А. Бродского (1970), художника во многом Чухонцеву противоположного. Однако в отрицании псевдоинтеллектуализма и сервильности в искусстве они сходились. В поэме Бродского, созданной спустя два года после «Баркова», также даётся условный исторический хронотоп: изображена некая пролонгированная в постхристианскую эпоху квазиантич-

ность, своего рода дурная бесконечность древности, где повторяется только всё худшее. Вот в этом отношении показательный отрывок: «В расклеенном на уличных щитах / „Послании к властителям“ известный / известный местный кифаред, кия / негодованьем, смело выступает / с призывом Императора убрать / (на следующей строчке) с медных денег. // Толпа жестикулирует. Юнцы, / седые старцы, зрелые мужчины / и знающие грамоте гетеры / единогласно утверждают, что / „такого прежде не было“ — при этом / не уточняя, именно чего / „такого“: мужества или холуйства» (Бродский 1992 (2): 247).

Подразумевается здесь отнюдь не собирательный образ официального римского стихотворца, а современник, по отношению к которому поэт настроен резко полемически: «Я не знаю, как это сделать, / процедура не так легка... / Я к вам обращаюсь, товарищ ЦК, / уберите Ленина с денег!» (Вознесенский 2015: 319; стихи из спектакля театра на Таганке «Антимиры», широко известные с 1967 года, но так и не включённые автором ни в один прижизненный сборник. В 1970 году песню «Уберите Ленина с денег» исполнил Эдуард Хиль).

Такое совпадение позиций Чухонцева и Бродского не случайно. При всей разнице их художественных миров оба крупнейших русских поэта своей эпохи во многом находились за пределами официальной советской литературы и отстаивали позицию творческой независимости.

Итак, Барков Чухонцева — в первую очередь, образ свободного художника. Он внутренне свободен от литературных догм, социальной иерархии и политической конъюнктуры своей эпохи. Этот мотив разворачивается на протяжении всего стихотворения и наиболее откровенно воплощается в финальном образе обнажённой Музы, амбивалентно сочетающей в себе искущённость и невинность. Менее заметен, но столь же важен и другой мотив. Чухонцевский Барков не толь-

ко свободен, он ещё и *весел*. Творчество, истинное глубокое художественное переживание приносят ни с чем не сравнимую радость поэту. И пусть вдохновение, как всякое интенсивное чувство, кратко, импульс его животворен, обладает долгосрочным позитивным эффектом и даёт художнику силы для работы и существования. Игровая и смеховая стихия, символически представленная в стихотворении, в позднейшем интервью определяется Чухонцевым как «озорство Баркова» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 74). «Озорство» здесь, как и «вздор» в финальной строфе стихотворения, — окказиональные именованья одного и того же: неиссякаемой поэтической мощи.

Наконец, мотив соотнесённости судьбы реального исторического лица, жившего в середине XVIII века, с современным поэтом требует сделать ещё одно замечание. В эпоху Возрождения среди живописцев была распространена практика писать автопортреты в образе Спасителя (в этом отношении особенно выразительно полотно Альбрехта Дюрера 1500 года — экспонируется в Старой пинакотеке г. Мюнхена (Инв. № 537; <https://www.pinakothek.de/ru>). В таком подходе не было кощунства, так реализовывалась глубокая идея изображать под видом индивидуального и преходящего образ идеального христианина, совершенного человека.

Чухонцевская практика автопортретирования в образах известных стихотворцев до известной степени схожа с указанной. Она также далека от фамильярности. Во-первых, в каждом конкретном случае даётся запоминающийся, индивидуальный, исторически убедительный образ известного творца. Во-вторых, автор деликатно и неявно проводит параллели со своей собственной поэтической судьбой. Наконец, во всех подобных случаях его занимает общая проблема взаимоотношений художника с эпохой. Вся поэтическая портретная галерея Чухонцева — и в том числе «Барков» исполнения 1968 го-

да — сколь универсальна, столь же и глубоко национальна: это стремление изобразить разные черты единой фигуры Русского Поэта как такового, дав не синтетический образ, но архетип.

«В грозу»

(1968)

В истории русской поэзии есть немало размеров, чей семантический ореол довольно чётко. Наряду с ними имеются стиховые формы, также обладающие устойчивой семантикой, которая, однако, по тем или иным историко-культурным причинам аналитически не осознана, хотя интуитивно может достаточно отчётливо чувствоваться как авторами, так и читателями. К последним явлениям относится и размер Ам4 ааББ. С этой формой связаны религиозно-притчевые, назидательные мотивы, нередко реализуемые в жанре баллады с экзотическим колоритом.

Таким размером написано стихотворение Чухонцева «В грозу», и сюжет, и стержневой образ которого, казалось бы, не связаны напрямую с литературностью: лирический герой под впечатлением мощного природного явления испытывает сильные переживания.

Первоначальным импульсом для создания произведения вполне могло послужить реальное впечатление. Но, как напоминают классики филологии, «Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. <...> душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остаётся и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное,

но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нём нет и не может быть места отражению душевной эмпирики» (Эйхенбаум 1969: 321; курсив автора).

И строфика опуса, и его композиционная структура, и ряд лексико-фразеологических сочетаний, и, наконец, центральный образ ненастья восходят к стихотворению И. Козлова «Буря» (1829). Оно, в свою очередь, представляет собой перевод сочинения А. Мицкевича «Burza» из цикла «Крымские сонеты» (1826).

Особый интерес представляет следующая переключка: «Торжественно буря завыла; дымясь, / Из бездны кипучей гора поднялась; / И ангел-губитель по ярусам пены / В корабль уже входит, как ратник на стены. // Кто, силы утратив, без чувства падёт; / Кто, руки ломая, свой жребий клянёт; / Иной полумертвый о друге тоскует, / Другой молит бога, да гибель минует. // Младой иноземец безмолвно сидит, / И мнит он: „Тот счастлив, кто мёртвым лежит; / И тот, кто умеет усердно молиться, / И тот, у кого ещё есть с кем проститься“» (Козлов 1960: 149). Ср.: «<...> Лил ливень. Металась сирень за окном, / и крыша слепила зловещим огнём. / Я только очнулся, окно затворяя, / как вспыхнула вспышка, на миг озаряя // все мокрые крыши, весь вымокший сад, / и грянул — я так и отпрянул! — разряд, / и я, как цыплёнок, забившись под клушу, / не знал, куда деть оробевшую душу. // Не так ли когда-то — конечно, не так! — / глядел Зороастр в ослепляющий мрак / из храма и, гневную чуя тревогу, / пророк выходил исповедаться Богу. // Лил ливень. Гремел за раскатом раскат. / А он подымал испытующий взгляд / и смерти искал, но ревнивая Сила / его — поборовшего робость — щадила <...>» (Чухонцев 2008: 91).

Главная точка пересечения здесь — образы карающего грешников посланца Бога у Козлова и беседующего с Богом пророка у Чухонцева. Близкие, хотя и не тождественные

по смыслу строки также подтверждают справедливость сближения двух текстов: «Другой молит бога, да гибель минует» (Козлов) — «<...> и смерти искал, но ревнивая Сила / его — поборовшего робость — щадила <...>» (Чухонцев).

Чухонцевский пророк — Зороастр. Отсылка к Ницше здесь не работает: во-первых, имя персонажа передаётся не как «Заратустра», а более традиционно (такая форма характерна для литературы XVIII — начала XX века, ср., например: «Се идет твой современник / Зороастр <...>» — Радищев 1975: 81, «Песнь историческая»). Во-вторых, и сам Ницше, и его философия нерелевантны для художественного мира поэта.

На первый взгляд, имя основателя древнеиранской религиозной традиции далеко от библейских ассоциаций. Но в стихотворении оно упомянуто не в связи с неким влиянием этого течения на смысл сочинения, а по ясной образной логике: поскольку в тексте постоянно упоминается небесный огонь, ассоциация с пророком-огнепоклонником оказывается естественной. Библейские смысловые обертоны тут тем не менее присутствуют: герой всё же — пророк.

Отсылка к Козлову — Мицкевичу с их темой напряжённого предсмертного диалога с Богом принципиально важна для понимания неявного смысла сочинения.

«В грозу» содержит две загадочные строки. Первая: «И саднило душу совсем об ином» — о чём? Вторая: «<...> а я всё следил — подождём, подождём! <...>» — чего? Если во втором случае ещё можно предложить её простое реалистичное объяснение (герой ждёт окончания грозы), то первый вопрос так и остаётся открытым. По всей видимости, перед нами те вопросы, что лежат в плоскости не обыденной, а метафизической.

Тяготение «к иному», томление по высшему и прозрение вземного в повседневном — устойчивый мотив всей поэзии

Чухонцева. Соответствующих примеров из стихов разных лет немало. Приведём здесь лишь некоторые: «Была заря, и за рекою луг / сверкал росой, и зыбилось течение, / и, пробуждаясь, было всё вокруг / исполнено иного назначения» («Я был разбужен третьим петухом...»); «Я так хотел найти слова / бесхитростного естества, / но чуждо, чуть касаясь слуха, / шуршала мокрая трава, / шумела чёрная листва — / свидетельства иного духа» («Когда в посёлке свет потух...»); «Вперёд — в просвет цветущий / иного бытия!» («Напоминание об Ивике») и т. д.

Как это характерно для Чухонцева при его работе с источниками, цитированная отсылка к Козлову полемична. «Лирический герой Козлова — <...> натура активная, человек сильный. Пафос его позиции — не столько пассивное приятие обстоятельств, навязываемых ему судьбой, сколько упорное, неистовое стремление отстоять связь с миром, не замыкаться в своём несчастье <...>» (Корман 1992: 93—94). Козлов стремился внести черты своего мироощущения и в переводную поэзию.

Герой Чухонцева обычно тоже духовно отнюдь не слаб. Но, во-первых, он значительно более сложен, чем натура героя Козлова, чьи отношения с универсумом описывает следующая формула: «Плохая частная ситуация в хорошем мире; герой, отвергающий эту ситуацию и рвущийся к доброму миру, — вот концепция действительности, вот тип мироотношения, зафиксированные в поэзии Козлова как начальный этап овладения романтизмом» (Корман 1992: 107). Во-вторых, его сопротивление обстоятельствам — не открытое, экстравертное и экспрессивное, а неявное, интровертное и внешне сдержанное.

В данном случае «саднит душу» героя от собственной сиюминутной робости. Соответственно и призыв «пождём, пождём» прочитывается как возможность внутреннего уси-

лия, которое должен совершить герой (и все люди вообще). Такое усилие мыслится как равновеликое вызову, брошенному человеку Богом. Именно потому герой стихотворения вспоминает Зороастра: тот, по его представлениям, преодолел себя, не убоаясь перешагнуть за собственный духовный предел и, как библейский Иаков, боролся с Богом — и борьба эта мыслится как богоугодное дело.

Мотив «лирический герой с восторгом и завистью рассказывает о другом герое, которому удалось превзойти себя», был воплощён Чухонцевым и в более раннем стихотворении «Похвала Державину, рождённому столь хилым, что должно было содержать его в опаре, дабы получил он сколько-нибудь живности» (1961). В нём также упоминается Господь и есть образ огня, используемый не в прямом, а в переносном смысле: «Первейший муж, последний жох, / не про тебя моя побаска: / я сам не плох, но — видит Бог — / не та мука, не та закваска. // Малец, себя не проворонь — / ори! А нету отголоска, / как он — из польмыя в огонь — / не можешь? В том-то и загвоздка!» (Чухонцев 2008: 31).

«Буря» Козлова — основной претекст стихотворения «В грозу». Но у него есть и другие переключки с сочинениями, относящимся к семантическому ореолу Ам4 ааББ — форме вообще довольно редкой. Вернёмся к некоторым эпизодам истории этого типа строфики, важным для анализа стихотворения.

Судя по всему, размер Ам4 ааББ и его дериваты изначально увязывались поэтами с балладно-религиозной тематикой. Например, Боратынский в 1832 году пишет сюжетное стихотворение «Мадона» (Ам4 аа ББ), где рассказ строится вокруг идеи испытания веры. Ещё ранее, в 1824-м, Пушкин создал цикл «Подражания Корану», девятая часть которого имеет отношение к обсуждаемой тематике. Хотя «И путник усталый

на Бога роптал...» написано не катренами, а шестистишиями А₄ ааБ₂В₂в₂, эта форма близка рассматриваемой. Кроме того, пушкинская притча отдельными мотивами (в первую очередь — напряжённых отношений человека и божества) также хорошо коррелирует со стихотворением «В грозу».

В 1918 году Вяч. Иванов перевёл стихотворение Х. Н. Бялика «Истинно, и это — кара Божья» для антологии «Еврейские поэты» фактически тем же размером, что и Козлов Мицкевича, только, как и Боратынский, разбив катрены А₄ ааБ₂ на двустишия аа Б₂.

Иванов переводил Бялика по подстрочнику (Тименчик, Копельман 1995: 109). В оригинале стихи белые, и переводчик, серьёзно изменив форму, вероятно, желал сблизить текст Бялика с балладным семантическим ореолом размера, ощущавшимся русским читателем. Таким образом, идеологический заряд сочинения Бялика (суровое обращение к народу, забывающему о своих корнях), обретает в интерпретации Иванова и другие смысловые оттенки. В данном случае Иванов может считаться не только переводчиком, но и соавтором переводимого поэта.

У Бялика — Иванова на первый план выходит важный и для Козлова, и для Чухонцева мотив гневного пророческого обличения и противостояния некой мощной стихии: «И горшую кару пошлёт Элоим: / Вы лгать изошритесь — пред сердцем своим, // Ронять свои слёзы в чужие озёра, / Низать их на нити любого убора. <...> И, строя гордыни египетской град, / В кирпич превратите возлюбленных чад. // Когда ж из темницы возропщут их души, / крадась под стенами, заткнёте вы уши» (МРСР 1968 (2): 141, 142) и т. д.

Перевод Иванова был переиздан в год создания стихотворения Чухонцева. И, быть может, не случайно одна рифменная пара последнего напоминает ивановскую «души/уши»: «И я,

как цыплёнок, забившись под клушу, / Не знал, куда деть оробелую душу».

В 1925 году Г. В. Иванов в знаменитом стихотворении «Над розовым морем вставала луна...», написанном тем же размером, что и перевод его однофамильца из Бялика, отошёл от семантики предшественников и создал произведение, где нет напряжённого диалога человека с Богом или народа с пророком, но сам мотив разговора остаётся. У него беседуют два эмигранта, пытаясь припомнить в почти нереальной благополучно-курортной Европе дореволюционную Россию. Их обмен репликами напоминает скорее жанр «разговора в царстве мёртвых» — в русской поэзии XX века эмиграция нередко символически отождествляется с потусторонностью.

По смыслу ивановское и чухонцевское сочинения далеки одно от другого. Но здесь вступает в силу явление так называемого языкового интертекста (по терминологии М. Л. Гаспарова — 2002), когда в сравниваемых произведениях, написанных одним размером, но разными авторами, в разное время, в различных обстоятельствах и с неодинаковыми художественными задачами, фиксируется не столько семантическое, сколько известное формальное, а иногда и типологическое сходство.

При всём существенном различии стихотворений Иванова и Чухонцева между ними есть отдельные фразеологические и синтаксические параллели, некоторые лексические совпадения и сходство приёмов повтора. Вот первые строки двух текстов: «Над розовым морем вставала луна...» (Иванов) — «Такое удушье стояло в ночи...» (Чухонцев). А вот фрагменты из их финалов: «Мне кажется, будто и музыка та же. / Послушай, послушай, — мне кажется даже...» (Иванов) — «Казалось, весь мир трепетал под дождём, / а я всё следил — подождём, подождём! — / следил из окна с восхищеньем и злобой: / не хочешь ли выйти? Попробуй, попробуй...» (Чухонцев).

Для полноты контекста приведём ещё одно сопоставление. В 1916 году Н. А. Клюев пишет сказочно-мифологическую «Белую Индию» астрофическим Ам4 со смежными рифмами, почти сплошь мужскими. Эта форма — близкий родственник рассматриваемой. «Белая Индия» интересна в данном случае, однако, не столько размером, сколько тем, что в ней, как и у Чухонцева, упоминается знаковое имя: «Там ветер молочный поёт петухом, / И Жалость мирская маячит конём, / У Жалости в гриве овечий ночлег, / Куриная пристань и отдых теллег: / Сократ и Будда, Зороастр и Толстой, / Как жилы, стучатся в тележный покой» (Клюев 2009: 240).

Утверждать с определённой уверенностью, что имя пророка перешло к Чухонцеву от Клюева, оснований нет, но сам факт совпадения метра и повторения довольно экзотичного для русских стихов персонажа свидетельствует о некоей общности двух стихотворений. Здесь проявляется единство семантического ореола метра, когда последний не только часто «притягивает» к себе схожую семантику, но способен и «продуцировать» её (Шапир 2009: 152).

Помимо «балладности» и «религиозности» размер Ам4ааББ и близкие к нему формы на протяжении почти столетия в русской традиции сохраняли в себе явственный оттенок экзотичности и некоторой чужеродности: таковы переводы у Козлова и В. Иванова, стилизация под восточные и западные притчи у Пушкина и Боратынского, фантазийная мифологизация у Клюева. Даже у Г. Б. Иванова, стихотворение которого — не переложение, перевод или стилизация, мотив иностранности отчётливо реализуется: действие его разворачивается в среде русских эмигрантов в Ницце. Чухонцев же почти полностью ассимилирует чужеродные элементы, связывая размер с автохтонной тематикой. Упоминание Зороастра при этом играет роль метки прежней традиции «зарубежности».

«...Я слышу, слышу родину свою!..»

(1969)

«...Я слышу, слышу родину свою!..» (1969) Чухонцева — выразительный образец тонкого обыгрывания традиционных поэтических мотивов, растворённых во внешнем автобиографизме.

Жанр стихотворения легко определить — это элегия, личностное поэтическое высказывание преимущественно о внутренних переживаниях. Изначально, со второй половины XVIII века, русская элегия тяготела к макабрической тематике: «Перелистаем тома „Росписи российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина, систематическим порядком расположенной“ — абсолютное большинство произведений, заполняющих отделы элегий, — это стихотворения на смерть» (Фрирман 1973: 40).

Постепенно, к началу XIX столетия, мотив смерти стал уступать более общему мотиву утраты — в самом широком смысле (любимого человека, сильного чувства, прежних увлечений и умонастроений, юности, отчего дома и т. д.).

К началу XX века прежняя достаточно устойчивая жанровая система русской лирической поэзии размылась. Отныне авторы в каждом конкретном случае должны были решать, играют ли они по жанровым правилам, и если да, то как: пытаются восстановить тот или иной жанр, внутренне преобразуют его или вообще пишут внежанровое произведение.

Во второй половине XX века идея устойчивых, априори заданных жанров лирического стихотворения настолько отошла в прошлое, что поэты, так или иначе работающие в ясных жанровых рамках, парадоксальным образом иногда становились новаторами и едва ли не поэтическими радикалами. Именно такой творческой стратегии придерживается и Чухонцев.

«...Я слышу, слышу родину свою!..» ориентировано на жанр элегии в той её сюжетной разновидности, когда лирический герой, возвращаясь через много лет в родные места, с грустью отмечает произошедшие там изменения, итога утраты. Однако поэт не только воспроизводит некую традицию, но и преобразует её в нечто оригинальное.

Соответствующих примеров элегий названного типа до Чухонцева немало, но текстуально у него отразились в первую очередь Пушкин и опиравшиеся на пушкинский опыт С. А. Есенин и П. Н. Васильев. Цитация осуществляется в основном при помощи метра — пятистопного ямба и конкретных мотивно-образных совпадений (курсивом выделены лишь наиболее явные):

...Я слышу, слышу родину свою!
Вдоль ровных лип, вдоль стриженных заборов,
брожу и — хоть убей! — не узнаю
ни тех дворов, ни птичьих коридоров.

Здесь дом снесли, здесь вырубил сад,
там под фундамент яму раскопали,
но дождь прошёл — и в будущем подвале
ещё ныряет выводок утят.

И грустно мне. Каких искать примет?
Я этот город знал не понаслышке,
а он другой: ни старых улиц нет,
ни вечного пожарника на вышке.

Так многого вокруг недостаёт,
что кажется, терять уже не больно.

И долговязо смотрит колокольня
на кладбище и мебельный завод.

На берегу, где высился собор,
она стоит как памятник терпению,
ни кирпичом, ни камнем не в укор
своей земле. А день цветёт сиренью.

А над землею майские жуки
жжужат, жжужат, и в сумерках белёсых
просвечивают листья на берёзах.
Ах, Боже мой, как дни-то высоки!

Как заросли упруги: только тронь —
и обдадут, чтоб было неповадно.
И бабочки опять летят в огонь.
И снова жизнь свежа и безоглядна.

Везде, во всём, куда ни оглянусь,
она трепещет в пагубе цветенья.
И каждый куст не терпит повторенья —
Шумит, шумит... И я не повторюсь!

(Чухонцев 2008: 101)

Ср.: «...Вновь я посетил / Тот уголок земли, где я провёл / Изгнанником два года незаметных <...>» (Пушкин 1977 (3): 313, «...Вновь я посетил...»); «Я посетил родимые места, / Ту сельщину, / Где жил мальчишкой, / Где каланчой с берёзовою вышкой / Взметнулась колокольня без креста <...> // Как много изменилось там <...> / Я с грустью озираюсь на окрестность: / Какая незнакомая мне местность <...> // Пришли соседи... /

Женщина с ребёнком. / Уже никто меня не узнаёт» (Есенин 1970 (2): 85, 87, «Возвращение на родину»); «Я никому здесь не знаком. / А те, что помнили, давно забыли. / И там, где был когда-то отчий дом, / Теперь лежит зола да слой дорожной пыли. <...> Язык сограждан стал мне как чужой, / В своей стране я словно иностранец» (Есенин 1970 (2): 89, 90, «Русь советская»); «Не здесь ли, раздвигая камыши, / Почувств одичавшую свободу, / Ныряли, как тяжёлые ковши, / Рябые утки в утреннюю воду? / <...> / Я вырос парнем с медью в волосах. / И вот настало время для элегий: / Я уезжал. И прыгали в овсах / Костистые и хриплые телеги. / <...> / Амбары, палисадник, старый дом / В черёмухе, / Приречных ветров шалость, — / Как ни стараюсь высмотреть — кругом / Как будто всё по-прежнему осталось. / Цветёт герань / В распахнутом окне, / И даль маячит старой колокольней» (Васильев 2007: 131, «Павлодар»).

Для полноценного восприятия подтекста стихотворения следует указать и на иные отсылки, в том числе частные.

Есть основания полагать, что помимо всего прочего элегия Чухонцева — полемика с Ф. И. Тютчевым: «От жизни той, что бушевала здесь, / От крови той, что здесь рекой лилась, / Что уцелело, что дошло до нас? / Два-три кургана, видимых поднесь... // Да два-три дуба выросли на них, / Раскинувшись и широко и смело. / Красуются, шумят, — и нет им дела, / Чей прах, чью память роят корни их. // Природа знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы, / И перед ней мы смутно сознаём / Себя самих — лишь грёзю природы. // Поочерёдно всех своих детей, / Свершающих свой подвиг бесполезный, / Она равно приветствует своей / Всепоглощающей и миротворной бездной» (Тютчев 1965: 225).

Если у Тютчева дан взгляд на человеческую историю с точки зрения равнодушной природы (вновь пушкинский мотив, но доведённый до экстатического трагизма), то у Чухонце-

ва — с точки зрения самого человека, и в таком случае всё ценно и осмысленно: и сам человек как существо, и его история, и быт, и совокупность личных судеб.

Зачин «Я слышу, слышу родину свою!..» буквально воспроизводит первый фрагмент цикла Вяземского «Деревня. Отрывки»: «Я слышу, слышу ваш красноречивый зов, / Спешу под вашу тень, под ваш зелёный кров / Гостеприимные, прохладные дубовы!» (Вяземский 1986: 182). Цикл Вяземского тяготеет к идиллии (хотя и обладает сатирическими чертами) и посвящён воспеванию чувств независимости и собственного достоинства. Тема Чухонцева иная. Отсылка к «Деревне» может восприниматься как указание на труднодостижимый идеал, на стремление к обретению душевного покоя.

Словосочетание «жизнь свежа» входит в рефрен стихотворения Б. Л. Пастернака «Да будет»: «Рассвет расколыхнёт свечу, / Зажжёт и пустит в цель стрижа. / Напоминанием влечу: / Да будет так же жизнь свежа. // Заря, как выстрел в темноту. / Бабах! — и тухнет на лету / Пожар ружейного пыжа. / Да будет так же жизнь свежа» (Пастернак 1990 (1): 187) и т. д. Своим «снова» Чухонцев сигнализирует, что выражение взято у предшественника.

Наконец, смена порядка рифмовки в чётных строфах у Чухонцева (аБаБ аББа...) — след влияния рифмовки Есенина в «Возвращении на родину».

Обратимся теперь к иным традиционным мотивам, важным для понимания замысла поэта.

Мотив ощущения тревожного праздника жизни, особенно обостряющегося на пике расцвета природы, характерен для классических элегических медитаций. Он часто переплетается с мотивом острого переживания собственной смертности, который смягчается мыслью о неизбежности перемен и бренности всего сущего: раз преходяще всё, то разумно под-

чиниться общему закону и успокоиться в переживании печальной гармонии. Этот мотивный комплекс в хрестоматийном исполнении представлен всё в том же «...Вновь я посетил». Но Пушкин не был первым автором, у кого можно найти подобные строки. Вот выразительный фрагмент из его предшественника И. М. Долгорукого: «Вокругъ себя вездѣ бросаю / Прилежно любопытный взоръ / И тѣль въ существенность вникаю, / Вездѣ зрю смерти приговоръ, / Всему предѣль, пора и время, / Во всемъ духъ жизни, дѣйство, племя, / И съ тѣмъ же вмѣстѣ вижу я / Неумолиму смерти силу / Въ одну влекущую могилу / И насѣкомыхъ и меня» (Долгоруков 1849: 139).

Мотив обновления земли и её счастливого беспамятства также довольно распространён — но уже скорее у поэтов XX века. Ср. у С. Я. Парнок и Б. Л. Пастернака: «Как светел сегодня свет! / Как живы ручьи живые! / Сегодня весна впервые, / И миру несколько лет!» (Парнок 1998: 157, «Как светел сегодня свет...»); «<...> Так спят цветы садовых гряд / В плену своих ночных фантазий. / Они не помнят безобразья, / Творившего час назад. / Состав земли не знает грязи / <...> / Никто не помнит ничего» (Пастернак 1990 (2): 78, «Цветы ночные утром спят...» — финальная часть «Вакханалии»).

Однако у Чухонцева субъектом стихотворения оказывается не природа, а человек. Человек же обладает памятью и знает, что смертен. Казалось бы, итог сочинения должен быть как минимум меланхоличен. Но две последние строки стихотворения не таковы. И являются они принципиально важной аллюзией на Случевского: «Нет обаянья в повтореньи» (Случевский 2004: 100, «Нет, жалко бросить мне на сцену...»).

Для Случевского мотив преодоления дурной бесконечности материи — один из наиболее существенных, причём отрицание подобного повторения настойчиво им педалируется. Поэт отстаивал идею индивидуальности человеческого

бытия и неизменно подчёркивал философско-религиозную важность *конечности существования* («Верю в единственность и непреложность...», «Допустим так, с успехами науки...», «Бог повторенья — бог нелепый...», «Чуть мерцает на гроб мой сияние дня...»). В этом смысле довольно показательны следующие строки из многих аналогичных у этого автора: «Не желайте меня возвращать, потому, / Что я снова пойду на мученья, / В истязаньях, совсем непонятных уму! / Не хочу, не хочу повторенья!» (Случевский 2004: 363, «Чуть мерцает на гроб мой сияние дня...»).

Финальная литературная отсылка у Чухонцева — сигнал того, что и его герой не сомневается в возможности избежать подобной механистичной участи. Да, он смертен, но ощущает свою уникальность, а с ней — уникальность любого существа, и выражает веру в бессмертие животворящего духа.

Таким образом, «...Я слышу, слышу родину свою!..» содержит, как минимум, три взаимосвязанных смысловых пласта.

На первом, наиболее очевидном уровне, это «всего лишь» обыденные картины малой родины, предстающие перед взором лирического героя, и их достоинства, казалось бы, заключаются лишь в том, что прозаические детали подаются здесь подчёркнуто эстетично. С такой обывательской точки зрения это стихотворение можно воспринять как «красивое».

На втором, историко-литературном уровне выявляется сложная и глубокая система культурных отсылок (жанровых, мотивных, стилистических, образных, смысловых) и тогда за внешней простотой и непритязательностью открывается тонкий, мастерский диалог со стихами многих предшественников.

Наконец, третий уровень произведения — преобразование традиции, то, что делает стихотворение не копией прежних образцов, а оригинальным сочинением. Чухонцев естествен-

но и смело сплавляет привычный меланхолический элегический модус повествования с принципиально иным жанром — с гимном.

В соответствии со своим устойчивым принципом полемического восприятия традиции поэт завершает новейшую элегию не «за упокой», а «за здравие». Даже драматический мотив личной смертности нейтрализуется в финале иным, метафизическим утверждением вечности Жизни, в общем течении которой ценна каждая конечная индивидуальная судьба, а значит, с высшей точки зрения частные трагедии растворяются в общей взаимосвязанной и осмысленной гармонии мироздания.

«Поэт и редактор (в известном роде)»

(1972)

На рубеже 1960—1970-х Чухонцев оказался отлучён от печатного станка за стихотворение «Повествование о Курбском» (1967). Именно в этот драматический период творчества и было создано стихотворение «Поэт и редактор (в известном роде)» (1972). Оно долго лежало в столе у автора и было издано уже в эпоху перестройки (Чухонцев 1989: 115—118).

Для адекватного восприятия произведения следует иметь в виду, что Чухонцев десятки лет работал литературным редактором, в том числе и в те годы, когда его собственные стихи не могли дойти до широкого читателя. Вместе с тем «Поэт и редактор» — единственный случай в творчестве Чухонцева, когда его лирический герой предстаёт в образе Поэта, максимально близкого самому автору.

Основной художественный эффект стихотворения строится на взаимодействии в нём реалистичного передне-

го плана и неявной смысловой глубины. Внешне перед нами воссоздание правдоподобной, исторически и психологически достоверной ситуации, которая вполне могла бы сложиться в некоей советской редакции начала 1970-х годов. Жанровая оболочка произведения — стихотворная микродрама, где действуют два персонажа, Поэт и Редактор. (В действительности жанр произведения неоднозначен — см. ниже.)

Сюжет стихотворения прост. Поэт, литературный неудачник и нонконформист, заходит поинтересоваться у изворотливого и прожжённого Редактора о судьбе своей рукописи. Редактор даёт понять автору, что его стихи талантливы, но «непроходимы» для советской печати (сами стихи при этом в тексте не цитируются). Если Поэт пойдёт на уступки и согласится кое-что исправить, то, возможно, его опубликуют. Отказываясь, Поэт уходит. Отметим, что при этом все существенно важные вещи в диалоге сообщаются не напрямую, а обиняками и намёками.

Символический же план стихотворения значительно более сложен и не может быть определён столь же кратко, он требует вчитывания и анализа. Несмотря на то что Чухонцев один из самых цитатных современных русских поэтов, культурный слой в его стихах обычно затушёвывается. Поэтому подчёркивание, даже выпячивание литературной проблематики в его конкретном стихотворении — исключение, а не правило.

По сути, «Поэт и редактор...» — сложная литературная игра. Это касается и самой представленной ситуации, и заглавия произведения, и его стиховой формы, и стиля. Рассмотрим несколько смысловых слоёв текста, толкуя разные его уровни — от названия до скрытой семантики.

Оппозиция, обозначенная в заглавии, лукава. На самом деле за одним противопоставлением здесь скрываются несколько, причём во всех парах неизменной остаётся фигура Поэта

и его позиция, тогда как образ Редактора «протеичен», персонаж сменяет целый ряд масок. В результате просматривается следующая система отношений: поэт/редактор (в идеале — литературный помощник), поэт/критик (умный оппонент), поэт/цензор (недоброжелатель и запретитель), поэт/власть (предельно репрессивное начало), поэт/читатель (доброжелатель и друг).

Стихотворение может прочитываться и как описание шизофренической ситуации раздвоения лирического субъекта, как напряжённый спор с самим собой, и в таком случае следует добавить к списку пару «поэт / внутренний редактор».

Подзаголовок «в известном роде» также требует отдельного комментария. Он подразумевает определённый ряд сочинений. Это, прежде всего, классические металитературные стихотворения, связанные хронологически и смыслово: «Разговор книгопродавца с поэтом» А. С. Пушкина (1824), «Журналист, читатель и писатель» М. Ю. Лермонтова (1840), «Поэт и гражданин» Н. А. Некрасова (1855—1856). Однако ими этот ряд не исчерпывается, и можно перечислить некоторые предыдущие и последующие звенья цепи: «Пиит и друг его» А. С. Сумарокова (между 1770 и 1774), «Разговор цензора и его друга» А. А. Шаховского (1808), «Цензор и сочинитель» А. Е. Измайлова (1814), «Журналист и злой дух» С. П. Шевырёва (1827), «Поэт и дух жизни» А. А. Башилова (1836), «Муза» П. В. Шумахера (1884), «Продолжение одного старого разговора» Саши Чёрного (1910), «Разговор с фининспектором о поэзии» В. В. Маяковского (1926), «Разговор» В. В. Набокова (1928), «Поэт и гражданин» Д. С. Самойлова (1970—1971, по цензурным соображениям при жизни автора выходило под заглавием «Поэт и старожил»).

Исследованиями (Вацуро 2008: 366) выявлено влияние на указанную традицию диалогов/разговоров, начиная с пушкинского опуса, знаменитого «Пролога в театре» (1806) из

«Фауста» И. В. Гёте. Определённое типологическое сходство «Поэта и редактора...» с Гёте имеется, но прямые литературные параллели отсутствуют. Тем не менее общая аура «инфернальности», окутывающая великое драматическое творение, коснулась и Чухонцева (см. ниже), хотя в самом «Прологе...» ни Фауста, ни тем более Мефистофиля ещё нет.

Несмотря на внутренне полемичное отношение Чухонцева к Пушкину и особенно к гладкописи пушкинианства, «Поэт и редактор» — стилистически едва ли не наиболее пушкинское стихотворение Чухонцева, что, конечно же, сделано намеренно и с явной иронией по отношению к соответствующей традиции. Столь же традиционна и стиховая форма, астрофический Я4 АБАБ, которая стала самым расхожим размером русского стихосложения ещё в середине XIX века. Это и самый «цитатный» размер русского классического стиха. Чухонцев использует его иронически, как обобщённую цитату, давая знать читателю, что сочинение исполнено в квазитрадиционном ключе.

При подобном игровом настрое «Поэт и редактор» ожидаемо содержит как конкретные литературные отсылки, прямые цитаты, так и аллюзии. Приведём наиболее характерные из них.

«Вот-вот, у моря жди погоды / И ждал бы, да просвету нет: / проходят дни, желанья, годы. / Всё жду... Спасибо за совет! / Да что, достойно удивленья / не то, по совести сказать, / что продаётся вдохновенье, / что рукопись нельзя продать: / кому?» (Чухонцев 2008: 120). Здесь наиболее очевидна полемика с известной формулой из «Разговора книгопродавца с поэтом»: «Не продаётся вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (Пушкин 1977 (2): 179). Но слова чухонцевского героя также начинаются с пушкинской аллюзии — на «Евгения Онегина» (глава 1, строфа L): «Придёт ли час моей свободы? /

Пора, пора! — взываю к ней; / Брожу над морем, жду погоды, / Маню ветрила кораблей» (Пушкин 1978 (5): 25).

Таким образом, идиома «ждать у моря погоды», описывающая ситуацию безнадёжного и бесконечного ожидания лучшего, обретает и конкретную литературную отсылку к мотиву свободы, поскольку Пушкин в своих строках намекал на идею побега из южной ссылки через Одессу по морю.

Почти буквальное воспроизведение ещё одного пушкинского мотива из «Разговора книгопродавца с поэтом» содержится в строках: «А ведь поэзия не навык, / а состояние души, / и если тошно с перепоею / или с подёнщины мутит, / пусть их! — не поперхнись строкою, / поэт и молча говорит» (Чухонцев 2008: 122) — «Блажен, кто молча был поэт» (Пушкин 1977 (2): 176).

Есть в стихотворении и минимально изменённая скрытая цитата из лермонтовского «Журналист, читатель и писатель», однако встроенная в иной смысловой контекст: «Ну, ваш запал от раздраженья. / Мы рады вам, когда вы наш. / Войдите ж в наше положенье» (Чухонцев 2008: 122). Ср.: «Но, верьте мне, душевно рад / Я был бы вовсе не браниться — / Да как же быть?.. меня бранят! / Войдите в наше положенье!» (Лермонтов 1958: 478).

Как установлено, авторство выражения «войди(-те) в моё положение», принадлежит Пушкину (Вацуро 2008: 86—87). Таким образом, Чухонцев ведёт здесь усложнённую поэтическую игру: в советское время фраза стала бюрократическим штампом, превратилась в языковую пошлость, но в пушкинское она ещё была индивидуальной стилистической новинкой — и поэт иронически использует оба значения выражения — массовое и элитарное, кроме того, цитируя одного классика через другого — Пушкина через Лермонтова.

Монолог Поэта о творчестве, фактически вставной эпизод, построенный на контрастном жанровом сочетании идиллии и бурлескной сатиры, где помимо всего прочего говорит-

ся о состоянии вдохновения, переживаемом героем в деревне, идейно также восходит к Пушкину: «Или в деревне — то-то любо / идти с ведёрком за водой, / грибы на потных стенках сруба / сбивать дрожащею бадьёй; / а пчелы в парниковой раме / уже жужжат и жалят слух, / и в окнах пыльные герани / цветут, отпугивая мух, / и так неслыханно в природе, / так дух заряжен от ходьбы, / что так же, между делом вроде, / и строки лезут, как грибы» (Чухонцев 2008: 121).

Здесь нелишне вспомнить следующий отрывок из неоконченной повести «Египетские ночи», посвящённой судьбе поэта в миру: «Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым он заклеимён и которое никогда от него не отпадает. Публика смотрит на него как на свою собственность; по её мнению, он рождён для её пользы и удовольствия. Возвратится ли он из деревни, первый встречный спрашивает его: не привезли ли вы нам чего-нибудь новенького? Задумается ли он о расстроенных своих делах, о болезни милого ему человека: тотчас пошлая улыбка сопровождает пошлое восклицание: верно, что-нибудь сочиняете!» (Пушкин 1978 (6): 244; курсив автора).

Жанр «Поэта и редактора» также строится на органическом соединении разных литературных явлений: драматический диалог (фактически мини-пьеса), идиллия, политическая сатира, бурлеск, философская лирика. Немаловажно и то, что форма стихотворного диалога между поэтом и кем-то ещё тяготеет к скрытому или даже явному выражению творческого кредо творца, нередко становясь литературным манифестом (Магомедова 2004).

Сама быстрая смена масок Редактора, его психологическая мимикрия указывает на близость героя образу нечистой силы, которая по традиционным представлениям бессубстанциональна и с лёгкостью может принимать любые неустойчивые

формы, поскольку не имеет внутренней сути. В этом смысле наиболее опасная литературная маска антагониста Поэта — чёрт из кошмара Ивана Карамазова.

Не случайно герой Достоевского бросает своему inferнальному двойнику упрёк, который Поэт вполне может адресовать Редактору: «<...> Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых. <...> Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового!» (Достоевский 1976: 72, 73).

Аллюзия поддерживается и литературно-журнальным мотивом, постоянно присутствующим в диалоге героев романиста. Так, чёрт замечает: «Ты, я вижу, решительно ждёшь от меня чего-то великого, а может быть, и прекрасного. Это очень жаль, потому что я даю лишь то, что могу». И далее, оправдывая свой идейный и этический нигилизм, ссылается на необходимость существования критики как таковой, ловко увязывая её с областью творчества: «<...> без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет „отделения критики“? Без критики будет одна „осанна“». Наконец, финальные слова Редактора о необходимости художника идти на компромисс перефразируют мысль чёрта: «<...> Повторяю, умерь свои требования, не требуй от меня „всего великого и прекрасного“ и увидишь, как мы дружно с тобой уживёмся, — внушительно проговорил джентльмен» (Достоевский 1976: 75—76, 77, 81). Ср.: «Живи, коль к людям ты пришёл, / как люди. Если независим, / поэт всегда не ко двору, / однако мудрость — в компромиссе: / не принимай, но знай игру, / ты вещь в себе, но в обращенье...» (Чухонцев 2008: 123).

Отметим и софистически остроумное обыгрывание антагонистом кантовской формулы: вещь в себе, изначально нечто таинственное, самостоятельное и ценное, которая пошла по рукам, стала пошлой. И в тот момент, когда кажется, будто Ре-

дактор/Чёрт одержал победу, испытываемый Поэт спокойно избежал его чар — подобно тому, как Иисус в сходной ситуации произнёс «отойди от Меня, сатана» (Матф. 4: 10):

П О Э Т

Ну, я пойду.

РЕДАКТОР

Что это вдруг?

П О Э Т

Да так... погрелся в помещенье —
и хватит.

РЕДАКТОР

Если недосуг,
вот рукопись вам. Захотите
к словам прислушаться чужим,
договоримся — заходите.

П О Э Т

А нет?

РЕДАКТОР

А нет... поговорим.

(Чухонцев 2008: 123)

Интересно, что в издании 2019 года, где восстановлены некоторые искажённые цензурой тексты советского периода, финал выглядит чуть по-иному:

РЕДАКТОР

Если недосуг,
вот рукопись вам. Захотите
народу послужить строкой,
договоримся — заходите.

ПОЭТ

А нет?

РЕДАКТОР

Гуляйте, дорогой.

(Чухонцев 2019: 228)

Здесь Редактор демагогически прикрывается ссылкой на народ — якобы пока недоброжелательная народная оценка стихов Поэта не позволяет им быть изданными. В реалистическом плане это исторически достоверная деталь: советские чиновники сплошь и рядом рассуждали от лица народа, особенно в ситуации, когда официозу требовалось что-то запретить или кого-то наказать. Но благодаря существительному «народ» здесь проступает и важная литературная аллюзия, вновь пушкинская, на концептуальное стихотворение «Поэт и толпа», в значительной своей части также представляющая драматический диалог: «Поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал. / Он пел — а хладный и надменный, / Кругом народ непросвещенный, / Ему бессмысленно внимал. // И толковала чернь тупая: / „Зачем так звучно он поёт? / Напрасно ухо поражая, / К какой он цели нас ведёт? / О чём бренчит? чему нас учит? / Зачем сердца волнует, мучит, / Как своенравный чародей? / Как ветер песнь его свободна, / Зато как ветер и бесплодна: / Какая польза нам от ней?“ // П о э т // „Молчи,

бессмысленный народ, / Подёнщик, раб нужды, забот! / Несносен мне твой ропот дерзкий, / Ты червь земли, не сын небес; / Тебе бы пользы всё <...>» и т. д. (Пушкин 1977 (3): 85).

«Поэт и толпа» — эффектное выражение заветной идеи Пушкина о самодостаточности искусства вообще и поэзии в особенности (её воплощение можно найти также в «Поэту», «Езерский», «Домик в Коломне» и др.). «Народ» здесь равен черни — причём под черню понимается вовсе не простонародье, по большей части вообще далёкое от высокой культуры. Чернь, толпа, вполне может быть и светской — речь идёт о людях, глухих к искусству.

Чухонцевский Редактор также лукаво предлагает Поэту сделать творчество практичным, удобопонятным пошлым вкусам и, в конце концов, утилитарно «полезным» для сиюминутных задач общества. Поэт отказывается, и тогда Редактор отпускает его, иронически оставляя художника свободным, но лишённым доступа к потенциальной широкой аудитории.

Буквально одни и те же слова, выражения и пассажи стихотворения «Поэт и редактор...» могут прочитываться различно, в зависимости от угла зрения — и как реалистичный, психологически, социокультурно, исторически и лингвистически достоверный диалог, и как глубоко символическая драма, где сталкиваются две непримиримые позиции, и в пределе — даже правда земная и правда небесная.

В отношении идейной неоднозначности стоит особо отметить «текучую» позицию Редактора: на протяжении всего диалога он обращается к Поэту то свысока и пренебрежительно, то едва ли не подобострастно, то с холодным сарказмом, то с почти дружеской теплотой. Столь же двусмысленны его финальные слова: их можно воспринять и как призыв писать неплоско, многомерно, и как подталкивание к эзопову языку (Лосев 2024), искусству глухих намёков и фиги в кармане. Осознавая эзопов язык как неизбежное зло советской эпохи, По-

эт и Редактор тем не менее общаются именно на нём — иного способа разговаривать в полуофициальной обстановке для людей, не очень доверяющих друг другу, нет.

Итак, здесь искусно и нетривиально сочетаются несколько разнородных жанров и смысловых пластов. При всей точности исторических реалий эпохи застоя стихотворение «Поэт и редактор...» глубоко символично.

Во-первых, оно изображает типологически достоверную ситуацию столкновения свободного художника с советским официозом — то есть встроено в определённый социокультурный контекст. Во-вторых, оно представляет собой экспликацию внутренней речи лирического субъекта, раздваивающегося на ипостаси поэта-«идеалиста» и редактора-«циника» — а значит, может восприниматься как глубоко личное, почти интимное лирическое признание. Наконец, в-третьих, оно предельно общо рисует взаимоотношения творца, аудитории и посредника между ними — практически в любую эпоху. «Если независим, / поэт всегда не ко двору».

«Поэт и редактор (в известном роде)» изображает трагическое, но, вероятно, неизбежное и по-своему плодотворное несовпадение художника со своей эпохой, — таким образом, Чухонцев живописует не только конкретный хронотоп, но и универсальную, едва ли не архетипически вечную ситуацию.

«Хорошо быть молодым офицером...»

(1974)

Современные исследователи довольно давно указывают на существование в русской литературе надындивидуальных культурных образований, таких как «московский» или «петербургский тексты» (см. в первую очередь Топоров 2003 и Топоров

2009). Это совокупность смыслов и ассоциаций, с необходимостью влияющих на любого художника, который обращается в своём творчестве к определённой топосу. Наряду с названными существует и «крымский текст русской культуры» (Любский 2003, 2003б, 2007, Крымский текст 2008).

В поэзии Чухонцева крымская тема представлена небольшой количественно, но исключительно важной качественной группой текстов. К нему можно отнести следующие: «Кто там чиркнул по небу и погас...», «Три раза в году цветёт тамариск...», «Колочий воздух утреннего Крыма...» (все три — 1982) и «Закрытие сезона (*descriptio*)» (1996). «Хорошо быть молодым офицером...» (1974) открывает этот ряд:

Хорошо быть молодым офицером,
говорил умирающий Чехов,
на приморской сидеть веранде
и пить вино с какой-нибудь дамой,
а Бунин молча ему кивнул,
и оба долго глядели в море...

Я, к сожалению, не офицер,
тем более старой армии,
но могу ещё, лежа на берегу
и руки зарыв в песок,
думать о вечере на веранде,
о бутылке вина и погасшей лампе
и вздрагивать от долетающих брызг.

(Чухонцев 2019: 379)

В художественном мире Чухонцева, особенно в стихах советского периода, южная земля Крыма неявно противопостав-

ляется холодной метрополиии. Это пространство творческой свободы, любви и культуры, а также внеидеологическое, *внесоветское* пространство. Однако свобода для поэта означала не только выпадение из советского хронотопа, но и выход из времени вообще — в Крыму словно царствует вечность. Реальный контакт с землёй, имеющей богатейшую историко-культурную и религиозную традицию, уходящую корнями в античность, создаёт ощущение преодоления личной и временной ограниченности. Такую трудноуловимую, но оттого не менее отчётливую эмоцию Чухонцев стремится запечатлеть во всех своих крымских стихах.

«Хорошо быть...» следует читать прежде всего сквозь призму мемуаров И. А. Бунина «О Чехове». Знание подтекста, на который прямо указывает автор, необходимо для адекватного восприятия стихотворения.

Непосредственным источником произведения (и, вероятно, первоотлчком для его создания) послужил следующий фрагмент воспоминаний, касающийся встречи двух классиков в Ялте:

<...> мы молча прошли всю набережную и сели в сквере на скамью.

— Любите вы море? — сказал я.

— Да, — ответил он. — Только уж очень оно пустынно.

— Это-то и хорошо, — сказал я.

— Не знаю, — ответил он, глядя куда-то вдаль сквозь стекла пенснэ и, очевидно, думая о чем-то своём. — По-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... Сидеть где-нибудь в людном месте, слушать весёлую музыку...

(Бунин 1967: 179—180)

У Чухонцева не бывает случайных деталей, особенно если дело идёт об упоминании имён великих писателей. Образы

знаменитостей выполняют в стихотворении сложные смысловые функции.

Фигура Бунина для советского контекста эпохи застоя была двойственной. С одной стороны, он частично реабилитированный в глазах официоза писатель, даже узаконенный классик, с другой — идейный враг, часть архива которого в СССР издать было невозможно. Так, первая публикация воспоминаний Бунина состоялась в Нью-Йорке в 1955 году, в СССР они вышли в составе собрания сочинений писателя в 1967-м. Скорее всего, именно там с ними и познакомился Чухонцев. На фоне этих воспоминаний образ Бунина у Чухонцева приобретает оттенок полуразрешённости/полузапрещённости.

С упоминанием Чехова в стихотворение вводятся мотивы смерти, любви, свободы и творчества. В бунинских мемуарах есть такой фрагмент:

— Знаете, сколько лет ещё меня будут читать? Семь.

— Почему семь? — спросил я.

— Ну, семь с половиной.

— Нет, — сказал я. — Поэзия живёт долго, и чем дальше, тем сильнее.

(Бунин 1967: 190)

По Бунину, в первую очередь воспринимавшему себя как поэта, чеховские сочинения — искусство слова настолько высокой пробы, что его проза по своей сути — поэзия. Чухонцев не мог пройти мимо важной для любого поэта формулы.

В итоге образы писателей в стихотворении сочетают историческую достоверность и поэтическую символизацию, что вообще характерно для творческого метода автора.

Чухонцев в своём творчестве дал развёрнутую галерею портретов русских поэтов (Державин, Барков, Батюшков и др.), но

и Чехов с Буниным, художники слова, в его понимании *тоже поэты*. Вместе с тем стиховая форма «Хорошо быть...» — «прозаизированная», в полном соответствии с основной творческой реализацией героев (например, писать о них рифмованной силлабо-тоникой — решение любовое и эстетически неверное).

«Хорошо быть...», созданное в эпицентре эпохи застоя и во многом запечатлевшее именно тогдашнюю духовную атмосферу, по-видимому, не предполагалось для публикации. Это стихи об ограничении свободы внешней и присутствии свободы внутренней, единственно возможной.

Первая часть стихотворения напрямую восходит к приведённому выше эпизоду бунинских мемуаров. Но перед нами всё же не буквальное цитирование, а творческое воспроизводство исходного текста. Элементы первоисточника рекомбинированы и переосмыслены, некоторые его подробности поэтом опущены, а иные, отсутствующие у Бунина, напротив, домыслены.

Результат наиболее важных изменений — вторая и четвёртая строки текста. В первом случае откровенно вводится мотив Танатоса («говорил умирающий Чехов»), во втором — явно присутствуют мотивы Бахуса и Эроса («и пить вино с какой-нибудь дамой»). Описанный Буниным эпизод относится к 1899 году. Чехов к тому времени уже болел туберкулёзом, однако умирающим отнюдь не был. Этот факт автору, конечно, был известен, но художественная логика требовала указания на оппозицию Танатос/Эрос.

А. П. Люсьй отметил: «Почти все учёные и писатели, почтившие своим вниманием Крым, указывают на странное ощущение, возникающее у них на этой земле: с одной стороны, объективный творческий подъём, с другой, желание, полностью выразившись, умереть. Такое сочетание Эроса

и Танатоса рождает особое чувство агональности, присущее лишь некоторым другим зонам Средиземноморья» (Люсий 2003: 133). Это общее наблюдение как нельзя более точно соответствует и психоэмоциональному комплексу стихотворения Чухонцева.

Культурно-ассоциативное поле «Хорошо быть...» не исчерпывается бунинским нон-фикшеном. Обратимся теперь к поэтическим источникам произведения и рассмотрим его стиховую форму.

Первая строка — полемическая цитата из известного стихотворения Ю. П. Мориц 1969 года: «Хорошо быть молодым, / Просто лучше не бывает! / Спирт, бессонница и дым — / Всё идеи навевает!» (Мориц 1982: 7). Чухонцев словно сужает тематику: хорошо быть не молодым вообще, а именно молодым офицером. На самом деле такое внешнее сужение камуфлирует расширение тематики и проблематики, так как в первой строке автор синтезирует два источника, и их скрещение умножает семантику нового художественного высказывания. Помимо Мориц подразумевается ещё и М. А. Кузмин.

Произведение Чухонцева имеет двоякую метрическую природу. С одной стороны, его можно трактовать как тонический стих — трёхударный нерифмованный дольник. Гипотеза о сравнительной урегулированности текста поддерживается почти равным количеством строк в двух композиционных частях: 6 + 7. С другой стороны, стихотворение подпадает под определение верлибра, что служит редким примером у поэта. Как отмечают исследователи верлибра, «<...> эта лингвафранка мировой поэзии в России по-прежнему ощущается экзотикой» (Гаспаров 2000б: 308); «<...> в русской поэзии ни один великий поэт не писал *только* верлибром. Немногие образцы верлибра, встречающиеся у подлинно великих поэтов, смотрятся как лабораторные опыты <...>, если перед на-

ми не откровенная стилизация, как в „Александрийских песнях“ М. Кузмина» (Витковский 1999: 8; курсив автора).

В целом из поэтических предшественников сочинение Чухонцева ориентировано именно на «Александрийские песни» — стиховой формой и рядом образов (море, берег, вино, молодой военный, дама) и мотивов (лень, томление, лёгкий эротизм, свобода, мысленная реализация желаний). См., например: «Как песня матери...», «Когда мне говорят: „Александрия“...», «Вечерний сумрак над тёплым морем...», «Люди видят сады с домами...», «Когда утром выхожу из дома...», «Если бы я был древним полководцем...». Но наиболее отчётливо здесь проступает следующий подтекст: «Сладко умереть / на поле битвы / при свисте стрел и копий, / когда звучит труба / и солнце светит, / в полдень, / умирая для славы отчизны / и слыша вокруг: / „Прощай, герой!“ <...>» (Кузмин 2000: 123).

Стихотворение Чухонцева имеет отношение к традиции так называемой инфинитивной поэзии, где центральной становится тема умозрительной компенсации нереализованных желаний, возможностей и вариантов — «что было бы, если бы» (теоретическое обоснование понятия и его рассмотрение на широком историко-культурном материале см: Жолковский 2020). Не случайно со «Сладко умереть...» стихи Чухонцева сближает не только ряд образов и мотивов (смерть на поле битвы — желание быть молодым офицером), но и синтаксис начальной конструкции: «сладко умереть» — «хорошо быть».

Однако сочинение выходит за пределы инфинитивного комплекса, ограниченного темой «активные действия героя в воображаемом пространстве». Благодаря опоре на традицию Кузмина Чухонцев наследует горацанским мотивам «довольства малым» и «золотой середины», эпикурейским в своей основе. Начальная строка Кузмина — буквальная цитата из оды Горация (III, 2): «dulce et decorum est pro patria mori» (Horatius

1990: 116), «сладостно и почётно умереть за отчизну» (подробно о кузминском шедевре см. Жолковский, Панова 2008).

Условно говоря, «Хорошо быть молодым офицером...» — квинтэссенция всего лучшего, что имеется в «Александрийских песнях», минус нарциссизм лирического субъекта Кузмина. Герой стихотворения Чухонцева обретает гармонию в реальном мире, удовлетворяясь минимальными потребностями, и он полностью лишён характерного для Кузмина самолюбования. При этом часть пространства мира воображаемого также оказывается в его власти: «Я, к сожалению, не офицер, / тем более старой армии, / но могу ещё, лёжа на берегу, / и руки зарыв в песок, / думать о вечере на веранде, / о бутылке вина и погасшей лампе / и вздрагивать от долетающих брызг».

Воображаемый мир одновременно может восприниматься лирическим героем и как недоступный (если речь идёт о его идентификации с молодым военным), и как достижимый — «вечер», «веранда», «бутылка вина» и «погасшая лампа» могут стать приметами реального современного хронотопа, стоит только герою дожидаться вечера и уйти с берега. В стихотворении не указано, где именно находится герой, поэтому берег может быть необязательно морским, более того, герой может вообще никуда не перемещаться, и всё описанное во второй строфе — возможно, *мечта о Крыме, то есть торжество внутренней свободы*.

Наконец, существует ещё один подтекст «Хорошо быть...». Это песня А. Н. Вертинского «Без женщин» (1940). Её четвёртый куплет выглядит так: «Как хорошо с приятелем вдвоём / Сидеть и пить простой шотландский виски, / И, улыбаясь, вспоминать о том, / Что с этой дамой вы когда-то были близки» (Вертинский 2025). Здесь налицо тот же набор элементов, что и у Чухонцева (наречие «хорошо», инфинитивные конструкции, образы коллеги, алкоголя, дамы), однако песня выступает по отношению к стихотворению в виде сниженного двой-

ника: помыслы и чувства героя шансонье эгоистичны, тогда как у поэта ситуация облагораживается и возвышается путём перевода её в умозрительное.

Поскольку в художественном мире Чухонцева всё взаимосвязано, интересно и полезно сравнить «Хорошо быть молодым офицером...» с поздним верлибром из «китайского» цикла «Песни из Поднебесной» (2010-е): «состоять чиновником средней руки на хлебной должности...» (Чухонцев 2015: 41). Здесь инфинитивный мотивный комплекс представлен с почти пародийной сгущённостью. Персонаж отвлечённо мечтает о том, как неплохо было бы «либерально следить за отправлением строгих законов», «братъ... подношения... натурой», «цитировать Конфуция», «думать... о поэзии, о государственном благе» и «наслаждаться активией». Но в финальной строке эта квазидиллия разрушается: «(пока разбудив не повесят)» — возжеленная мечта «хорошо бы...» оборачивается катастрофой.

В «Хорошо быть молодым офицером...» до подобной беспощадности мысли далеко, здесь перед поэтом как раз стояла противоположная задача создания своеобразной локальной утопии (с горьковато-ироническим оттенком на заднем плане). Таким образом, в этом стихотворении Чухонцева документальный прозаический первоисточник, органически слившись со сложным комплексом поэтических мотивов, превращается в произведение, исполненное глубокой символичности.

«Прощание со старыми тетрадами...»

(1976)

«<...> поэтов можно разделить на цитатных и нецитатных» — заметил В. Ф. Марков в известной статье «Русские цитатные поэты...» (Марков 1994: 216). А обширную группу цитатных

имеет смысл разграничить на «экстравертов» и «интровертов». Первые более открыто демонстрируют связь с традицией, иногда подчёркнуто обыгрывая её, вторые такую связь афишировать не склонны. В ряду «цитатных интровертов» — и Олег Чухонцев.

Стихи Чухонцева со скрытым цитированием условно делятся на три типа. Либо поэт отталкивается от некоей характерной формальной структуры, либо опирается на определённую жанровую традицию (или на несколько жанров сразу), либо комбинирует оба принципа макроцитатности, работая и с формой, и с определённой семантикой.

Жанровое мышление в современной поэзии явление редкое. В этом отношении стихи Чухонцева представляют собой особый случай: поэт регулярно обращается к широкому жанровому спектру, но результаты метаморфоз традиции у него таковы, что дойти до источников того или иного сочинения зачастую бывает непросто. Однако автор оставляет в тексте какие-то знаки, указывающие читателю направление поиска. И нащупывание жанровой основы произведения помогает найти к нему смысловой ключ. То же относится и к работе с семантическим ореолом размера: устойчивая форма у поэта тянет за собой нити разнообразных историко-культурных ассоциаций.

Проследим за спецификой работы автора с культурным слоем на примере стихотворения «Прощанье со старыми театрами, или Размышления перед трескучей печью и бутылкой домашнего вина в старом деревянном доме в Павловом Посаде, где автор родился» (1976). В сравнении с другими сочинениями Чухонцева, где так или иначе присутствует литературная и металитературная проблематика, в «Прощаньи...» она оказывается не просто важной, а структурообразующей, о чём сигнализирует уже заглавие. Неудивительно, что аллю-

живное пространство стихотворения плотно (на важность подтекста в сочинении впервые обратила внимание Н. Б. Иванова — Иванова 1984: 264). Однако внешне текст выглядит как вполне ясный и не требующий специального исследования.

Центральная проблематика стихотворения — прощание с романтически-иллюзорными представлениями о жизни и поэзии. Произведение объёмно (162 строки, 27 строф Я4 ААБВВб). Его сюжетно-композиционный уровень строится как цепь свободных ассоциаций, связанных с темами родного дома и невесёлой судьбы поэта. Постоянные переходы от одного смыслового плана к другому не ощущаются как резкие благодаря стилю, выдержанному преимущественно в комико-сатирическом тоне, хотя содержательно опускается к драматическим, а иногда и трагическим эпизодам. Подобная стилистическая и семантическая контрастность подталкивает к выводу о жанровом ориентире сочинения: это бурлескная ироикомиическая поэма, жанр, пользовавшийся популярностью в последней трети XVIII и в начале XIX века, а в наше время находящийся в полузабвении.

Замечено, что значение бурлеска в истории русской классической литературы серьёзно недооценено (Шапир 2002б: 72, Казакова 2009: 399—408). В немалой степени исследовательский пробел даёт о себе знать и при обращении к литературе новейшей: «Этот историко-литературный ракурс оказался на удивление перспективным: поле исследований непрерывно расширяется. Так, наметилась бурлескная магистраль в эволюции Пушкина: от „Монаха“ через „Тень Баркова“ к „Руслану и Людмиле“ и далее — к „Онегину“ и „Домику в Коломне“. А сколько вопросов связано с бурлескным субстратом в XX веке!» (Шапир 2005: 200). «Прощание со старыми тетрадями...» — один из ярких недавних примеров развития бурлескной линии русской поэзии.

В контексте творчества Чухонцева «Прощанье...» играет роль связующего звена между стихотворением «...и дверь впотьмах привычную толкнул...» (1975) и поэмой «Свои. Семейная хроника» (1982). По отношению к первому оно выступает как трагикомическое переосмысление сугубо трагического произведения, по отношению ко второму оказывается своеобразной краткой репетицией развёрнутого эпического повествования, где существенны мотивы «прозаизации» и «прозы жизни».

Размер, выбранный Чухонцевым для «Прощанья...», с начала XIX вплоть до XX века обычно использовался в сочинениях с внятной повествовательной основой (от баллады «Поликратов перстень» В. А. Жуковского (1831) до поэмы «Принц Фома» (1935—1936) П. Н. Васильева). Но шестистишия Я4 ААбВВб можно рассматривать и как отпочковавшиеся от одических десятистиший Я4 АБАбВВгДдГ (см. Тарановский 1966), которые, в свою очередь, в конце XVIII века активно использовались в ироикомическом жанре. Шестистишия иногда тоже служили целям бурлеска, пародии и сатиры — в этом отношении особенно характерна «Песнь луже» А. Н. Нахимова (1810, см.: Нахимов 1849: 37—39). Таким образом, форма произведения несёт на себе отпечаток сразу нескольких традиций — высокой (одической и балладной) и сниженной (бурлескной и ироикомической). Однако последний жанровый компонент в стихотворении превалирует.

При последовательно выдержанном в «Прощаньи...» принципе стилистических, образных и тематических контрастов его лексика и фразеология обретают множественность значений. Некоторые существительные — «вздор», «гудок», «новоселье» и «проза» — наделяются статусом контекстуальных символов. Однако все эти смысловые сгустки естественно связаны один с другим, и при медленном чтении разделять

их, во-первых, сложно, а во-вторых, методологически бесперспективно. Потому наиболее удобный путь анализа — идти вослед за поэтическим текстом, постигая движение мотивов и развитие литературных ассоциаций.

Толкования заслуживает уже название стихотворения. Образ печи в нём, с одной стороны, традиционен, с другой — оригинально осмыслен. Он восходит не к стихам типа державинского «Анакреон у печки». Печь здесь — завуалированный, обывовлённый и прозаизированный вариант *камина*.

Для русской поэзии рубежа XVIII—XIX веков камин часто выступает в качестве идеального объекта, перед которым поэт раскрывает свои потаённые думы и чувства и, физически находясь в полном одиночестве, творчески обнимает весь мир. В первую очередь вспомним знаменитые в своё время оды И. М. Долгорукова «Камин в Пензе», «Камин в Москве», «Война каминов». У Пушкина в хрестоматийной «Осени» отчётливо проявляется рефлекс этой традиции: «Но гаснет краткий день — и в камельке забытом / Огонь опять горит — то яркий свет лиёт, / То тлеет медленно — а я пред ним читаю / Иль думы долгие в душе моей питаю» (Пушкин 1977 (3): 248). О некоторой условности образа печи у Чухонцева свидетельствует и то, что в самом тексте стихотворения она не упоминается ни разу. Тем не менее, отталкиваясь от названия, приходится предположить: старые юношеские тетради готовятся героем к отправке в огонь.

Образ «тетрадей» не менее сложен. Изначально это «античный термин — <...> часто упоминаемый римскими поэтами *libelli* и *codicilli* <...>» (Щеглов 2004: 203), «книжечки и тетрадки», и означает он, прежде всего, просто *стихи*. Но в поэтическом словаре Чухонцева «тетрадь» — ещё и обозначение композиционной стиховой целостности.

Первая книга поэта называлась «Из трёх тетрадей», намекая внимательному читателю на то, что к моменту её вы-

хода (Чухонцев 1976) у автора было подготовлено минимум три сборника стихов. Во второй книге, «Слуховое окно» (Чухонцев 1983), открывавшейся «Прощаньем...», был цикл «Из старых тетрадей». И не случайно в стихотворении сказано: «Пора проститься со стихами...» — не только с давними, учебными стихами, а *со стихами вообще*. Автор словно конструирует драматическую ситуацию «добровольного отказа поэта от поэтического поприща». Однако подобный отказ — не более чем ироническая уловка. «Разочаровываясь» в поэзии, повествователь воплощает своё мыслечувствие исключительно в поэтической форме.

С первых же строк в сочинении начинается прихотливая литературная игра: «Боюсь не вздора, а рутины, / что ни начну, то с середины, / и кончу, верно, чепухой» (здесь и далее, кроме особо оговорённых случаев, стихотворение цитируется по полному варианту текста — Чухонцев 2019: 165—170). Мотив начала повествования «с середины», то есть едва ли не «с первого попавшегося места», восходит к «Василию Тёркину», книге про бойца, где явно выражено ироиколическое, бурлескное начало: «Как же вдруг тебя покину? / Старой дружбы верен счёт. // Словом, книгу с середины / И начнём. А там пойдёт» (Твардовский 1986: 351).

Значительно более сложная загадка, семантико-стилистическая, связана со «вздором». В тексте играют два смысловых плана — современный и устарелый, почти не ощущаемый сегодняшними носителями языка. «Вздор» здесь — не столько «чушь», «ерунда», сколько лёгкий, необременительный разговор, характерный мгновенной сменой эмоций, образов и тем, — наиболее подходящая манера для жанра, строящегося на стилистической гетерогенности. Так, в бурлескном «Домике в Коломне» «<...> свою поэтическую «болтовню» Пушкин <...> уничижительно называет *вздором* — пусть не сам,

так устами воображаемых критиков: *Охота вам писать такие вздоры <...>; <...> много вздору // Приходит нам на ум <...>*» (Шапир 2009: 161; курсив автора).

В XVIII веке у «вздора» наряду с «ерундой» одним из основных значений был «спор, распря». Если и это подразумевается Чухонцевым, то начальный стих — выражение желания лирического героя вызвать огонь на себя. В данном случае речь может идти о скрытом литературном споре с удачливыми коллегами: «Простимся с громкими мечтами, / и пусть токуют в фимиаме / соперники по ремеслу — / пусть их! — а мы, как в поговорке / и от махорки будем зорки, / покурим под шумок в углу. // Не угождать. Себе дороже». Становится более понятен один из оттенков смысла первой строки: не баталий с собратями по цеху опасается повествователь, а банальностей собственного письма.

Создавая «Прощание...», Чухонцев в словоупотреблении «вздора» опирался и на личный опыт переосмысления лексемы в более раннем стихотворении «Барков» (1968), имеющем непосредственное отношение к историко-литературному подтексту новейшего варианта бурлеска. Там она смотрится стилистически вполне естественно в контексте разговора о скандально знаменитом поэте XVIII века. Пользуясь этой естественностью, Чухонцев меняет современную семантику «вздора» радикально: «Но вздор накатит — и разденется душа, / и выйдет голая — берите на забаву. / Ах, Муза, Муза, — до чего же хороша! — / идёт, бесстыжая, рукой прикрыв жураву» (Чухонцев 2008: 87).

Как уже отмечалось выше, чухонцевский Барков — образ творчески свободной личности, вызывающе противопоставленной «творцам гражданских од», что «травят олухов с дозволенным задором». В «Прощании...» этот персонаж ассоциативно соотносится с самим повествователем, также иро-

нически воспринимающим литературный опыт некоторых коллег, но, в отличие от несдержанного Баркова, говорит о том не напрямую: «покурим под шумок в углу».

«Вздор накатит» в «Баркове» — не что иное, как «вдохновение придёт». Это даёт основание начальную строку «Прощанья...» трактовать и так: «бегу не от творческой свободы, а от чуждых мне унылых догм».

Изображение столь высокого явления, как вдохновение, посредством низкого слога — помимо всего прочего ещё и пушкинский мотив из «Египетских ночей»: «Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своём кабинете и писал с утра до поздней ночи» (Пушкин 1978 (6): 245; курсив автора).

В подтекстовом поле «Прощанья...» Пушкину отведена особая роль. Не случайно наибольшее количество отсылок здесь именно к его текстам. Одна цитата особенно красноречива: «А впрочем, для чего детали, / когда глаза не суть видали, / а то, что виделось глазам, / в чём опыт думал убедиться, / и не кивай на очевидца, / который верит: видел сам. // А что он видел: луг да ели, / когда торфá под ними тлели / или прозрел, как тот герой, / кто меж печатными строками / читал духовными глазами? / И я так пялился порой» — «И что ж? Глаза его читали, / Но мысли были далеко; / Мечты, желанья, печали / Теснились в душу глубоко. / Он меж печатными строками / Читал духовными глазами» («Евгений Онегин», глава восьмая, XXXVI, Пушкин 1978 (5): 157—158).

Пушкин, изображая внутреннюю драму Онегина, стилистически смело использует фразеологию, традиционную для описания высоких предметов, не связанных с психологическими состояниями частного человека (ср., например у С. А. Ширина-Шихматова: «Отверзлись очи мне душев-

ны, / Я вижу таинства времен...» (Поэты 1790—1810-х годов 1971: 367, «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия»)). Это создаёт добродушную иронию по отношению к герою. У Чухонцева же «духовные глаза» бурлескно совмещены с низким глаголом «пялиться», что контекстуально выглядит как тяжёлый сарказм по отношению уже к самому себе.

Однако пушкинский пласт проявляется в «Прощаньи...» не только точечными аллюзиями и стилистической ориентацией на контрастный пародийный слог. Композицию стихотворения структурирует общая отсылка к плану «Домика в Коломне».

Из сорока строф поэмы Пушкина восемь начальных приходятся на полусхотливо-полусерьёзное обсуждение проблем поэтического ремесла, а затем по ходу повествования эти темы затрагиваются ещё в трёх строфах, причём речь идёт о сугубо технической стороне дела — выборе размера, лексическом составе будущего опуса, трудности рифмовки и т. д.

Чухонцев утрирует пушкинский ход. Первая половина из двадцати семи строф сочинения так или иначе отводится на обсуждение творческих и версификационных проблем. Но и дальнейшее построение «Прощанья...» заставляет вспомнить о композиции «Домика...»: в обоих произведениях вступление непомерно раздуто, центральная часть либо «сумбурна» (Чухонцев), либо сюжетно ничтожна (Пушкин). Не случайно М. О. Гершензон в заметках о «Домике...» позволил себе высказаться так: «<...> чем дальше, тем болтовня становится всё судорожнее, идёт скачками, о пустяках, поминутно обрывается <...>. Строфы 12-ая, 13-ая, 14-ая похожи на бред <...>» (Гершензон 2001: 378).

Финал в обоих случаях наступает неожиданно, прерывая поэтический рассказ будто на полуслове: «<...> Больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего» (Пушкин) — «На том

и мы — не знаю, кстати ль? — / с тобой расстанемся, читатель, / чтоб ты, как автор, не зевал. // Нет, наше ложе без обмана, / а что да как — была б сметана, / и масло как-нибудь собьём. / Была сметана, будет масло, / а если что кому не ясно, / я это объясню потом» (Чухонцев). При этом глагол «зевать» употребляется Чухонцевым стилистически двояко: в современном смысле — как описание физиологического действия, и в значении «скучать, тосковать», характерном для пушкинского времени вообще и языка Пушкина в особенности (Пеньковский 2003: 248—255). Ср.: «Вся тварь разумная скучает / <...> / И всяк зеваёт да живёт — / И всех вас гроб, зевая, ждёт. / Зевай и ты» (Пушкин 1977 (2): 253, «Сцена из Фауста»).

Финальная строка также аллюзивно нагружена. Во-первых, здесь перефразируются «Живописцы» (1959) старшего современника Чухонцева: «Ничего, что мы — чужие. Вы рисуйте! / Я потом, что непонятно, объясню» (Окуджава 2001: 178). Во-вторых, в конец своего сочинения Чухонцев вплетает намёк на «Онегина», где так же, как и в «Домике в Коломне», принципы бурлескного повествования во многом ведущи и финал столь же внезапен: «Кто б ни был ты, о мой читатель, / Друг, недруг, я хочу с тобой / Расстаться нынче как приятель. / <...> / За сим расстанемся, прости!» (Пушкин 1978 (5): 163, «Евгений Онегин», глава восьмая, XLIX).

Ориентация на Пушкина в «Прощаньи...» изначально была более явной. Вероятно, колеблясь в своём решении, подчёркивать или скрывать этот ориентир, автор в разных изданиях публиковал различные варианты текста. Так, в издании 1989 года в стихотворении было шестистишие, впоследствии поэтом изъятые, но в книге 2019 года оно вновь восстановлено — вместе с ещё одной строфой.

Для контекстуального удобства приведём этот фрагмент с обрамляющими строками: «Одна беда: садясь за прозу, /

не тяпнешь водочки с морозу / под малосольный огурец. / —
Позвольте, где зима, где лето? — / одёрнет критик, а с поэта /
и взятки гладки, наконец. // Не говорю уж о комфорте: / когда
ты в форме, хоть на чёрте / езжай — и тряска нипочем. / И что
за путь: ухаб ли, кочка — / неважно! — приживётся строчка,
/ а с ней и улица — твой дом. // А кстати, кое-что о форме:
/ она не обувь на платформе, / а безразмерные носки, /
и важно — слог для пародиста, — / чтоб было в ней легко и чисто,
/ и меньше пота и тоски... // Так вот: ходил и я в поэтах, /
не очень, может быть, пригретых, / но и не загнанных в Инту.
/ И что же? Горячо-морожно! / Попробуй — жить куда как
можно, / но петь уже — дерёт во рту...».

Последняя строка восходит к фольклорной фразеологии, повлиявшей, в частности, на одно из главных русских бурлескных сочинений, «Вергилиеву Енейду, вывороченную наизнанку» Н. П. Осипова: «Сухая ложка рот дерёт» (ИКП 1933: 343). Вообще же здесь отчётливо слышны аллюзии на «Домик в Коломне».

«Прощанье...» написано в 1976 году, и тогда же Чухонцев взялся за поэму «Однофамилец», которая в первой редакции открывалась вступлением, обращённым всё к тому же пушкинскому тексту: «Конёк прозаика тяжёл, / но волен в колее сюжета: / в упряжку впрягся и пошёл / как путь повёл, а для поэта / рассказ как пути на ногах: / ну кто, увязнув в прошлом веке, / дерзнёт приковылять в стихах / в столицу на хромой телеге? / И ход как будто подходящ, / да засмеют провинциала, / поди, проверит каждый хрящ / знаток с хваткой коновала. / Не плох, он пожурит, казак, / да из цыган — и каково мне / ответ держать, когда рысак / и тот из „Домика в Коломне?“» (цит. по факсимильному изданию рукописи поэмы — Чухонцев 2008б: 9).

Обсуждение стиховых проблем, данное через сравнение с «опасной» ездой по ухабистой дороге — вновь явные пуш-

кинские мотивы: «<...> Признаться вам, я в пятистопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе. / Иначе стих то в яме, то на кочке, / И хоть лежу теперь на канаве, / Всё кажется мне, будто в тряском беге / По мёрзлой пашне мчусь я на телеге. // Что за беда? не всё ж гулять пешком / По невскому граниту иль на бале / Лощить паркет, или скакать верхом / В степи киргизской. Поплетусь-ка дале, / Со станции на станцию шажком, / Как говорят о том оригинале, / Который, не кормя, на рысаке / Приехал из Москвы к Неве-реке» (Пушкин 1977 (4): 244). Чухонцев отказался от этого фрагмента в «Прощаньи...» так же, как от вступления к «Однофамильцу», вероятно, из-за слишком откровенной, хотя и ироничной, пушкинской стилизации.

Ещё одна пушкинская мета в «Прощаньи...» — диалектика взаимоотношений поэзии и прозы. В зрелый период творчества Пушкина эта проблема стала занимать его всё более и более. «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят» было сказано уже в «Онегине». Не случайно П. А. Вяземский в письме А. И. Тургеневу (6 января 1827 года) заметил по поводу пушкинского романа в стихах: «Поэтическая живопись и прозаическая вѣрность соединяются въ одномъ яркомъ свѣтѣ, въ поразительной истинѣ» (Тургенев, Вяземский 1921: 55).

Чухонцев посвящает соответствующей тематике треть всего сочинения: «Пора проститься со стихами / и со вторыми петухами, — / а третьи сами отпоют, — / с ночными узкими гудками, / с честолюбивыми звонками / под утро, когда их не ждут. // При свете дня яснее проза: / сигнал ли зоркий с тепловоза — / предупредительный гудок, / иль родниковый бульк хрустальный, / как позывной второй сигнальной — / в бутылках забродивший сок» и т. д.

Как уже отмечалось, в приведённых строках есть и конкретный отклик — на стихи Вяземского: «Пора с серьёзностью суровой / И с прозой честной и здоровой / Вступить в бла-

гочестивый брак, / Остыть, надеть халат домашний / И, позабыв бывшие шашни, / Запрятать голову в колпак» (Вяземский 1986: 397, «Пора стихами заговориться...»).

У Чухонцева цитата ещё и формальная — строфическая, но у Вяземского из девяти строф три начальные пропускают рифмы в первых двух строках: не ААбВВв, а ХХбВВб. Такой эффект обусловлен семантикой, поскольку поначалу речь идёт об отказе от рифмы: «Пора стихами заговориться / И соблазнительнице рифме / Моё почтение сказать: / На старости, уже преклонной, / Смешно и даже незаконно / С собой любовницу таскать» (Вяземский 1986: 396—397).

Семантическое поле «прозы» у Чухонцева во многом пересекается со «вздором». «Прозаический вздор», «болтовня» в контексте стихотворения связаны с темой бесплодности литературных боёв: «Ах, оборотистый народец — / поэты! Бедный оборотец / и тот пускаем в оборот: / бросаешь камешек соседу, / а он булыжник — мельче нету, — / как говорится, в общий счёт». Здесь завуалирована отсылка к «Дурацкому колпаку» В. С. Филимонова, поэме, близкой «Прощанию...» идеологически и стилистически.

Сочинение Филимонова не имеет откровенно бурлескного характера, но выдержано в лёгком ироническом ключе и изложено подчёркнуто свободным, прозаизированным стилем, имитирующим непринуждённость светской беседы или дневника (Иваск 1957: 76—80): «Нет! Камешков вперёд не буду / Кидать к соседу в огород; / Чужие глупости забуду: / Открыл я брани новый род. / <...> / Себя злословить буду я» (Филимонов 1988: 22—23). «Огород» Филимонова каламбурно переходит в «оборот» Чухонцева, тогда как сам «огород» не упомянут, хотя и подразумевается по логике поговорки.

Прозаизация, понимаемая как стилистическое опрощение и обращение к «низким» предметам, имеет прямое отноше-

ние к бурлескной традиции. В её рамках лирический субъект (или рассказчик в эпосе), приступая к предмету повествования, сплошь и рядом демонстративно отказывается от лиры, атрибута высокой поэзии, в пользу другого струнного инструмента, простонародного гудка (Шруба 1995: 142—143, Казакова 2009: 196—198). «Гудок не лиру принимаю / в кабаке входя, не на Парнас <...>» — говорится в первых строках оды «Кулашному бойцу» (ориентировочно 1760-е годы) основоположника русского бурлеска И. С. Баркова (Барков 2005: 312). «Явно или тайно Барков „настраивал“ гудок многим поэтам конца XVIII — начала XIX века, когда они брались за пародию» (Макогоненко 1987:168). Там же подчёркнут и пародийно-инвективный характер барковского образа гудка: он «<...> не рассчитывал на похвалы и признание, а всегда желал только одного: чтобы новые поэты, используя его „гудок“, ниспровергали литературных врагов <...>» (Макогоненко 1987: 169).

И поэты последовали его примеру. Так, в зачине знаменитой поэмы В. И. Майкова «Елисей, или Раздражённый Вахх» (1769), несущей в себе следы влияния Баркова, сказано: «А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон! / Оставь роскошного Приапа пышный трон, / Оставь писателей кощунственную шайку, / Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку, / Чтоб я возмог тебе подобно загудить <...>» (Майков В. 1966: 77).

Гудок-погудка возникает в качестве обязательного ингредиента ироикомиического повествования и в первых строках «Енейды» Н. П. Осипова (1791): «Стиховъ писачкамъ подражая, / И въ Авторы попасть желая, / Того лишь только и смотрѣль, / Чтобъ какъ нибудь хотя немножко / Въ Парнасско вгнѣздиться лукошко. / Терпѣнья больше не имѣль; / И на шутивную погудку / Настроиль вмѣсто лиры дудку, / И не спросясь никакъ разсудку / Отважился, дерзнулъ — запѣль» (Осипов 1791:5).

Постепенно гудок становится маркером не столько эротико-порнографической линии в русской поэзии, сколько приметой сниженного, лёгкого стиля, как, например, у Н. П. Николева в оде «Русские солдаты, гудошная песнь на случай взятия Очакова» (1789): «Строй, кто хочет, громку лиру, / Чтоб казаться в высоке; / Я налажу песню миру / По-солдатски на гудке. / Сумароков в эпистолле / Не моей указчик воле: / Свой обычай у семьи. / Что мне нужды до Парнаса? / Без крылатого Пегаса / Я доеду до скамьи» (Поэты XVIII века (2) 1972: 43; Николев подразумевает две эпистолы А. С. Сумарокова — о русском языке и о стихотворстве).

У А. С. Пушкина в «Тени Баркова» (1814—1815) призрак главного героя обращается к одному из персонажей с речью по поводу гудка, полной литературных наставлений: «<...> «Возьми задорной мой гудокъ, / «Играй какъ ни попало! / «Вотъ звонки струны, вотъ смычокъ; / «Ума въ тебѣ не мало. // «Не пой лишь такъ, какъ пѣлъ Бобровъ, / «Ни Шаликова слогомъ; / «Шихматовъ, Шиховской, Шишковъ, / «Прокляты Эвскимъ богомъ. / «Къ чему безъ смысла подражать / «Безсмысленнымъ поэтамъ? <...>» (Пушкин 2002: 35—36).

Финальный этап существования литературного смысла «гудка» в классической традиции зафиксировал П. В. Шумахер в трагическом стихотворении «Муза» (1884), повествующем о том, как муза высокой поэзии покидает физически и духовно обессиленного стихотворца. Шумахер был едва ли не последним заметным представителем бурлескно-сатирической линии, идущей от Баркова через Державина (Шапир 2002) и Долгорукого (Гаспаров 2000: 113), и потому его стихи, где комически-сниженное начало признаёт своё этическое и эстетическое поражение перед героически-высоким, звучат с особой пронзительностью: «Поэзии уж нет, — она сошла в могилу; / И ныне все по ней вздыхают старики; / Высо-

кий идеал их внукам не под силу, / И вместо вещей струн гудят
одни гудки!» (Шумахер 1937: 228—229).

В «Прощаньи...» собственно гудок заменяется загадочной «самоделкой» (может быть, глиняной свистулькой, как в позднейшем «Актинидия коломикта так оплела...»): «Дудел и я на самоделке / но повезло: с чужой тарелки / кусков не брал <...>». Но символические функции инструмента остаются неизменными: это сигнал стилистического снижения, стремление к разговорности и вместе с тем подчёркивание творческой независимости лирического героя. Глаголы «дудел» и «гудел» различаются лишь одной буквой. Возможно, здесь имеет место лёгкая каламбурность как проявление тенденции затушёвывания культурных отсылок, которой Чухонцев неизменно следует на протяжении всего своего творческого пути.

Сам «гудок» не случайно возникает в стихотворении трижды и всегда в значении не предмета, а звука — сигнала поезда или другого технического средства: «Пора проститься со стихами, / <...> / с ночными узкими гудками <...>», «<...> сигнал ли зоркий с тепловоза — / предупредительный гудок <...>», «А вдалеке гудок прощальный, / все тот же, долгий, инфернальный <...>». Для поэтики Чухонцева вообще характерно употребление слов и выражений, семантика которых с течением времени изменилась, но в контексте его стихов «мерцающих» прежними значениями. Здесь «гудок» — не только эмблематическое указание на жанровую основу, но и символический признак темы судьбы.

Тема драматической судьбы поэта развивается в «Прощаньи...» на автобиографическом и символическом уровнях. Первый очевиден, о втором можно судить лишь по реминисценциям. Мотив расставания с романтизированными представлениями о жизни и поэзии вводится уже в первой строфе. Достигается это с помощью причудливо сплавленных воеди-

но аллюзий на Н. А. Некрасова и Б. Л. Пастернака: «Не знаю, время или возраст, / но слышу я не лес, а хворост, / не славий щёлк, а хруст сухой». Обыгрываются известные строки классиков: «Однажды, в студёную зимнюю пору / Я из лесу вышел; был сильный мороз. / Гляжу, поднимается медленно в гору / Лошадка, везущая хворосту воз» (Некрасов 1981 (2): 120, «Крестьянские дети») и «Это ведь значит — обнять небосвод, / Руки сплести вокруг Геракла громадного, / Это ведь значит — века напролёт / Ночи на щёлканье славок проматывать!» (Пастернак 1990 (1): 130, «Сложа вёсла»).

Пастернаковское выражение «щёлканье славок» символизирует собой упоение первыми восторгами юношеской любви. Чухонцев противопоставляет им «сухой и строгий» опыт зрелости. Хрестоматийные некрасовские образы же предваряют в «Прощаньи...» комплекс образов и мотивов, воплощающих собой идею изнурительной работы — как физической, так и духовной. Кроме того, последний подтекст аккомпанирует мотивам холода-зимы-мороза и крестьянско-провинциальной теме, пунктирно намеченной в произведении. Чухонцев противопоставляет родное, домашнее, нажитое трудом и опытом, претенциозному, искусственному и конъюнктурному: «Не угождать. Себе дороже. / Мы суше стали, но и строже, / и пристальней наш поздний свет».

Но «славий щёлк» — отсылка и к «Слову о полку Игореве», где упомянут «щёкот славий» (возможно, пастернаковское словосочетание также восходит к этому источнику): «Длѣго ночь мръкнетъ. Заря свѣт запала, мѣгла поля покрыла, щекоть славий успе, говор галичь убудися. Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти, а князю — славы» (ПлДР 1980: 374).

От «Слова» принято вести символическое начало русской литературы. Потому и аллюзия на древний памятник встре-

чается в начале «Прощанья...», причём лирический герой сетует на недостаток своего слуха: он-де вместо поэтических соловьёв современности и прежних эпох слышит лишь «хруст сухой». Такое самоумаление на самом деле вполне в духе древнерусской письменности, где повествователь в первых строках текста сплошь и рядом ритуально самоуничужается в соответствии с требованиями литературного этикета.

Наконец, строки о возрасте и лесе воспринимаются также на фоне знаменитых самойловских: «Они шумели буйным лесом, / В них были вера и доверье. / А их повыбило железом, / И леса нет — одни деревья. // <...> Но леса нет, и эха нету. // А я всё слышу, слышу, слышу, / Их голоса припоминая... <...>» (Самойлов 2006: 113, «Перебирая наши даты»). У Самойлова речь шла о своём поколении, прошедшем войну и другие тяжёлые испытания. У Чухонцева также речь идёт о его генерации и о современниках вообще, а «не лес, а хворост» означает отсутствие множества подлинных поэтических голосов — при видимости мощного хора.

Бурлескный слог и соответствующие способы создания образов подаются в «Прощаньи...» по большей части сглаженно. Но изредка жанровая основа стихотворения проступает откровенно: «Попробуй — жить куда как можно, / но петь уже — дерёт во рту... // Да и нелепо как-то: годы, / и кризис половой свободы, / не говоря уж о другой. // Не Фрейд ли здесь подставил ножку: / смешно, ловя как малу вошку, / За рифмой бегать час-другой. // А нет бы попросту да быстро / стихом свободным строк по триста / пилить — и, смотришь, капитал. / Что делать, мы консервативны, / как в век пилюль презервативы / (так Вознесенский бы сказал)» (Чухонцев 2008: 153).

Форма краткого прилагательного «малу» вызывает устойчивые ассоциации с архаизированным поэтическим стилем, а упоминание насекомых-паразитов в бурлескном контексте

встречается уже у Баркова: «Отраду шумного народа / красу дражайших толпы / воспой в крыльях и губнах ода, / внимлите блохи, вши, клопы / разсейтесь ныне мысли пьяны <...>» (Барков 2005: 322, «Бахусу»).

Сравнение технических трудностей стихосложения с пейзажными занятиями отчётливо бурлескно-пародийно. Наконец, совмещение двух тем — превратностей поэтического ремесла и откровенной эротики — особенно характерно для низкого бурлеска. У Чухонцева, однако, смысловой акцент делается на тему стихосложения, и полностью устраняются наиболее резкие черты барковщины, хотя и сохраняется амбивалентная прихотливость поэтических ассоциаций.

Другая значимая отсылка, теснейшим образом переплетённая с мотивами, восходящими к Баркову — «На счастье» Державина: «А ныне пятьдесят мне било; / Полет свой счастье пременяло, / Без лат я Горе-богатырь; / Прекрасный пол меня лишь бесит, / Амур без перьев — нетопырь, / Едва вспорхнёт, и нос повесит. / Сокрылся и в игре мой клад; / Не страстны мной, как прежде, музы; / Бояра понадули пузы, / И я у всех стал виноват» (Державин 2002: 142). Гривуазность державинского пассажа очевидна, и точно такая же игривая двусмысленность в контексте разговора о «старении» воспроизводится и Чухонцевым.

Намёки на интимно-личные, а также внутрицеховые проблемы и социополитические особенности современности органично сосуществуют в «Прощаньи...» с вневременными, метафизическими мотивами: «Пора покончить с этим бредом, / с двойным — орлом и Ганимедом — / полётом вечного пера / и пересесть за стол с кровати / (оно для домоседа кстати), / за Rheinmetall засесть пора». Во всех изданиях до 2019 название пишущей машинки было иным: «за „Эрику“ засесть пора» (Чухонцев 1983: 9, Чухонцев 1989б: 181, Чухонцев 1997: 163, Чухонцев 2008: 153).

«Орёл», «Ганимед» и «бред» указывают не столько на древнегреческий миф, сколько на раннего Пастернака: «<...> И только оттого мы в небе / Восторженно сплетём персты, / Что, как себя отпевший лебедь, / С орлом плечо к плечу, и ты. // Размётанным поморье бреда / Безбрежно машет издали. / Я рос. Меня, как Ганимеда, / Несли несчастья, сны несли» (Пастернак 1990 (2): 137, «Я рос, меня, как Ганимеда...»). В данном случае стихи из дебютного сборника Пастернака «Близнец в тучах» выступают в качестве образца романтически-восторженной, метафорически избыточной и смыслово затемнённой поэзии.

«Для Пастернака миф о Ганимеде был символом законченности детства и перехода в юность <...>» (Гаспаров, Поливанов 2005: 58). Поскольку идейный стержень «Прощанья...» — избавление от всяческих иллюзий, речь в строфе идёт в первую очередь о возвращении лирического героя с небес на грешную землю. Упоминание же «Эрики» связано не только с контекстуальным бытовым значением «пора взяться за дело», но имеет и другую семантику, ибо речь одновременно идёт об отстаивании духовной свободы.

«Эрика» — распространённая в застойные годы марка недорогой портативной пишущей машинки. В интеллигентских кругах с середины 1960-х была известна песня А. А. Галича «Мы не хуже Горация», где о глухом противостоянии личности и государства сказано так: «Бродят между ражими Добрынями / Тунеядцы Несторы и Пимены. // Их имён с эстрад не рассиропили, / В супер их не тискают облаточный, / „Эрика“ берёт четыре копии, / Вот и всё! / А этого достаточно!» (Галич 2006: 144). По всей видимости, к 2019 году автор посчитал эту отсылку социокультурно устаревшей и заменил название марки, не погрешив против исторических реалий, поскольку машинки «Rheinmetall» также были в ту пору в ходу.

«Полёт вечного пера» — добродушно-ироническое обозначение уже не столько романтических, сколько классицистических представлений о вдохновении, согласно которым стихотворец обязан парить во время акта творения. Демонстративный отказ от подобных представлений связан у Чухонцева с пушкинским опытом: состояние парения «<...> почти болезненное, недуг этот тяжкий» (ПФП 1969: 130). Пушкин довольно рано отошёл от одического представления о поэтическом вдохновении как парении и восторге: «Нет; решительно нет — восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следств<венно> не в силе произвести истинное великое совершенство <...>» (Пушкин 1978 (7): 30; курсив автора).

Так в «Прощањи...» декларируется абстрагирование от выпренности любого типа — романтической или одической. По Чухонцеву, творчество чуждо аффектации и напрямую связано с «прозой» жизненного опыта.

Далее автор вполне естественно обращается к значимой для поэзии XIX—XX веков оппозиции «жить/петь»: «Так вот: ходил и я в поэтах, / не очень, может быть, пригретых, / но и не загнанных в Инту. / И что же? Горячо-морожно! / Попробуй — жить куда как можно, / но петь уже — дерёт во рту...» Здесь поэт скрыто полемизирует с известными строками В. Ф. Ходасевича: «Ни жить, ни петь почти не стоит — / В непрочной грубости живём» (Ходасевич 2009: 151, «Ни жить, ни петь почти не стоит...»). Не отказываясь от жизни, лирический герой Чухонцева сомневается в возможности «пения». Но «пение» здесь — не «творчество вообще» и даже не «поэзия в целом», а лишь поэзия ювенильная, незрелая. Поэзия позднего пристального позднего света существует. Но именуется она иначе, парадоксально — «проза».

В ряде следующих строф вновь варьируются образы зимы, которая поначалу символизирует обновление жизни, а затем — благодаря едва заметному смысловому переходу — начинает означать уже окостенение и смерть, причём в связи с мрачной тематикой в последний раз возникает образ гудка: «Зима, и жизнь опять вначале, / и там, где яблоки стучали, / трещит морозец молодой, / струится дым, играет холод, / глядишь — а ты уже немолод, / и лёд звенит в ведре с водой. // А вдалеке гудок прощальный, / всё тот же, долгий, inferнальный, / и синя-иссиня снежок».

Здесь смысл «гудка» меняется. Если дважды он неявно сигнализировал об ориентации на бурлеск, то в третий раз указывает на временный отход от него. Комически-сниженное начало в «Прощаньи...» увязывается с образом самого лирического героя и с некоторыми обстоятельствами его литературного быта (отношения с «соперниками по ремеслу» и редакторами). Но как только речь заходит о трагических материях, иронический тон либо резко ослабляется, либо вообще в некоторых фрагментах сходит на нет.

Третий «инфернальный гудок» — не адский шум, а сигнальный звонок с того света, напоминание об общей конечности человеческого бытия и о конкретных трагических судьбах. Оттого не случайно мотивно-образное и формальное сходство цитированных строк со стихами Мандельштама: «Люблю морозное дыханье / И пара зимнего признание: / Я — это я, явь — это явь... // И мальчик, красный как фонарик, / Своих салазочек государик / И заправила, мчится вплавь. // И я — в размолвке с миром, с волей — / Заразе саночек мирволлю — / В серебряных скобках, в бахромах, — // И век бы падал векши легче, / И легче векши к мягкой речке — / Полнеба в валенках, в ногах...» (Мандельштам 1990 (1): 234—235, «Люблю морозное дыханье...»).

У О. Э. Мандельштама в свою очередь очевидны аллюзии на «Медный всадник» («Люблю тебя, Петра творенье...») и «Евгения Онегина» («Вот бегают дворовый мальчик, / В салазки жучку посадив <...>»), а размер его миниатюры и общий безоблачно-праздничный зимний колорит подсказан хрестоматийным «Зимним утром».

Стихи эти относятся к последнему периоду творчества Мандельштама, они написаны 24 января 1937 года. В подтекстовом поле «Прощанья...» внешне бестревожные строки, будучи подсвечены трагической судьбой классика, играют роль *memento mori*. И только учитывая аллюзию на Мандельштама, можно адекватно понять следующие строфы: «<...> раздвинем половицы / и вниз сойдём, где сидр хранится / и зеленеет маринад. // Не так ли, высветив бутылки, / и Дант с Вергилием сходили / на круги Ада с фонарём? / Не так, отнюдь! По вере русской / достанем выпивку с закуской / и всех во здравье помянем. // По духу близких и по крови / помянем всех на добром слове, / кому из мёрзлых ям не встать. / А помнишь, как — мороз по коже! — / кричал отец, берясь за вожжи: / — Ну, открывай ворота, мать! // А что там: родина ль, чужбина — / кто знает! — дом ли, домовина? / Ездок привстал — и конь несёт. / Вот так и я: своё итожу, / продолжить захочу — продолжу, / а надоест — два пальца в рот!» (Чухонцев 2008: 155).

Близкие по духу и по крови для лирического героя — в первую очередь родители. А близкие только по духу — это прежде всего поэты, в том числе и сгинувший в одной из мёрзлых ям Мандельштам. Его вдова писала о поэте: «<...> он ведь предчувствовал, как его бросят в яму без всякого поминального слова» (Мандельштам Н. 2006: 333).

В связи с ориентацией на бурлеск упоминание Данте и Вергилия здесь закономерно. Во-первых, «В русской литературе с высокой дантовской традицией издавна уживалась её бурлескная

перелицовка» (Шапир 2002б: 58). Во-вторых, «Божественная комедия» сама по себе революционно переосмысляла античные образцы, а имя Вергилия имеет непосредственное отношение к бурлеску: именно на его «Энеиду» писалось большинство «поэм наизнанку» — от П. Скаррона до Н. П. Осипова с И. П. Котляревским. В-третьих, великие поэтические тени призываются в стихотворении для усиления и развития мотива мысленного контакта современного поэта с потусторонним миром.

Всмотримся в цепь авторских ассоциаций в цитированном отрывке. В его начале — автоцитата из стихотворения «В грозу»: «*Не так ли когда-то — конечно, не так! — / глядел Зороастр в ослепляющий мрак*» (Чухонцев 2008: 91). В «Прощаньи...» сравнение героя с некими великими мифопоэтическими предшественниками также снимается, едва возникнув: пафос архетипической темы «нисхождение поэта в ад» уравновешен бытовыми подробностями и самоиронией. Есть здесь и исторический намёк: его генерация, — подразумевает повествователь, — избежала того хождения по мукам, что выпало на долю поколения родителей и Мандельштама.

От упоминания о дантовском загробном мире автор обращается к воспоминаниям об ушедших родственниках — мифопоэтический и литературный субстрат постоянно синтезируется с автобиографическим. Именно здесь наиболее отчетливо проступает связь произведения со стихотворением «...и дверь впотьмах привычную толкнул...», посвящённым прощанию с отцом и матерью. В его финале также подразумевался дантовский подтекст: «И прожитому я подвёл черту, / жизнь разделив на эту и на ту, / и полужизни опыт подытожил: / та жизнь была беспечна и легка, / легка, беспечна, молода, горька, / а этой жизни я ещё не прожил» (Чухонцев 2008: 143). Ср.: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу <...>» (Данте 1967: 9).

На фоне стихов «Божественной комедии», перефразированных Чухонцевым годом ранее «Прощанья...», новый оттенок смысла приобретают и первые строки более позднего сочинения: «Боюсь не вздора, а рутины, / что ни начну, то с середины <...>». Вероятно, «середина» здесь — ещё и дантовский средний возраст рассказчика. Таким образом, «Прощанье...» начинается ровно там, где «...и дверь впотьмах привычную толкнул...» завершается. Мотивы расставания с прошлой жизнью и с близкими в позднем тексте остались, однако на первый план в нём выходит иная проблематика — осознание творческой независимости лирического героя, его твёрдая решимость перейти от «поэзии» к «прозе» и демонстрация иронического спокойствия перед лицом грядущих испытаний.

В «Прощаньи...» конь выносит отца со двора, и тотчас «седок» становится обобщённым образом путника, несущегося в неизвестность. Тема коней у Чухонцева, с одной стороны, прочно связана с образом отца: в реальной жизни «<...> лошадиником он был истовым» (Чухонцев 1989: 8). С другой — упоминание коней может быть связано с тревожными мотивами будущих потрясений и всадников апокалипсиса. Этот мотив проявлен в стихотворении «Бывшим маршрутом» (1973): «...А ночью, чтоб отец не увидал, / забраться на душистый сеновал / в конюшне милицейской <...> / мне интересно жить ещё, я мал, / я сам себя ещё не осознал, / не знаю, что за грохоты гремят, / какие кони в темноте храпят — / из-под земли — всё громче, всё грозней...» (Чухонцев 2008: 135, 136).

Какие именно кони храпят из-под земли, помогает понять фрагмент послания «Евгению. Жизнь Званская» Державина: «<...> ты, быв некогда моих / Свидетель песен здесь, взойдёшь на холм тот страшный, / Который тощих недр и сводов внутри своих / Вождя, волхва гроб кроет мрачный, // От кого, как гром катается над ним, / С булатных ржавых врат

и збури медной гулы / Так слышны под землёй, как грохотом глухим, / В лесах трясаясь, звучат стрел тулы» (Державин 2002: 389—370).

От личных мотивов и автореминисценций поэт переходит к аллюзиям обобщающего характера. Домовина-гроб поставлена в тексте вплотную к дому не только по логике паронимической аттракции. Здесь важна и литературная аллюзия. Ездоки и несущиеся кони в русской поэтической традиции фигурируют во многих текстах с мрачной коннотацией, и прежде всего, конечно, таких: «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой? / Ездок запоздалый, с ним сын молодой. <...> Ездок погоняет, ездок доскакал... / В руках его мёртвый младенец лежал» (Жуковский 2008: 137, 138, «Лесной царь», перевод из И. В. Гёте); «Что же, что в очах Людмилы? / Камней ряд, кресты, могилы, / И среди них божий храм. / Конь несётся по гробам» (Жуковский 2008: 14—15, «Людмила», перевод из Г. Бюргера).

В поэзии XX века в диапазоне от символистской и авангардной до «Коней привередливых» В. С. Высоцкого изображение стремительной скачки также нередко воплощает собой откровенно макабрические мотивы — как в цикле «Форель разбивает лёд» (1927) М. А. Кузмина: «Кони бьются, храпят в испуге, / Синей лентой обвиты дуги, / Волки, снег, бубенцы, пальба! / Что до страшной, как ночь, расплаты?» (Кузмин 2000: 533, «Второй удар»). Сходное явление наблюдается в «Элегии» (1940) А. И. Введенского, где безжалостной ревизии подвергнута номенклатура элегико-романтических штампов: «Пусть мчится в путь ручей хрустальный / пусть рысью конь спешит зеркальный / вдыхая воздух музыкальный / вдыхаешь ты и тленье. / Возница хилый и сварливый / в последний час зари сонливой / гони гони возок ленивый / лети без промедленья. // Не плещут лебеди крылами / над пиршественными столами / совместно с медными орлами / в рог не тру-

бят победный. / Исчезнувшее вдохновенье / теперь приходит на мгновенье / На смерть! На смерть! держи равненье / поэт и всадник бедный» (Введенский 2010: 69). К. Ичин отмечает, что у Введенского образ коня двойствен: он символизирует не только гибель, но и спасительное начало (крылатый конь Персея) (Ичин 2002: 224).

Строфика «Элегии» (Я4, четвёртая и восьмая строки — ЯЗ, АААБВВВВ) напоминает строфику «Прощанья...»; кроме того, между ними есть отдельные лексико-синтаксические соответствия: «Пусть мчится в путь ручей хрустальный, / пусть рысью конь спешит зеркальный <...>» — «<...> иль родниковый бульк хрустальный, / как позывной второй сигнальной <...>».

Квинтэссенция позднеромантических представлений о мрачных конях, несущихся по мёртвым телам, встречается в более раннем стихотворении Вяч. И. Иванова «Медный Всадник» (между 1905 и 1907). Здесь за пушкинскими реминисценциями из поэмы и из «Стихов, сочинённых ночью во время бессонницы» (Осповат, Тименчик 1985: 150) различимы и следы баллад Жуковского: «Мнишься ты в ночи Сивиллой... / Что, седая, ты бормочешь? / Ты грозишь ли мне могиллой? / Или миру смерть пророчишь? // <...> // А Сивилла: „Чу, как тупо / Ударяет медь о плиты... / То о трупы, трупы, трупы / Спотыкаются копыта...“» (Иванов 1978: 206).

Однако Чухонцев в согласии с выбранным для «Прощанья...» принципом нейтрализации тягостных мотивов не педантирует мрачные ассоциации, а, едва указав на них, тотчас меняет интонацию в сторону почти скоморошьей (есенинской?) удалы: «Вот так и я: своё итожу, / продолжить захочу — продолжу, / а надоест — два пальца в рот!» Все литературные подтексты в стихотворении индивидуализируются и стилистически прозаизируются, но не утрачивают символичности. Так и мотив преодоления невзгод выражается через бурлеск-

ный приём выворачивания наизнанку привычных образов и тем.

Тот же подход использован и в отношении слова «новоселье». Само по себе оно окрашено скорее оптимистической семантикой. Но, начиная с эпохи романтизма, в русской литературной традиции, особенно поэтической, за концептом закрепились устойчиво макабрическая семантика (Виноградов 1935: 273).

Вот лишь некоторые выразительные примеры. В балладе Жуковского «Ленора» (втором варианте перевода из Бюргера) мёртвый жених, желая увлечь за собой в могилу ничего не подозревающую невесту, обращается к ней так: «Поедем; всё готово там; / Ждут гости в нашей келье; / Пора на новоселье!» (Жуковский 2008: 185). У Баратынского скорбный плотию герой прямо использует существительное в смысле ухода в мир иной: «Что нужды! До новоселья / Поживём и пошалим, / В память прежнего веселья / Шумный кубок осушим» (Баратынский 1989: 80, «Больной»). В созданных в тот же период «Элизийских полях» автор вновь употребляет существительное недвусмысленно: «Я не страшуся новоселья; / Где ни жил я, мне всё равно: / Там тоже славить от безделья / Я стану дружбу и вино. / Не изменясь в подземном мире, / И там на шаловливой лире / Превозносить я буду вновь / Покойной Дафне и Темире / Неприхотливую любовь» (Баратынский 1989: 93). У Пушкина в «Гробовщике» сюжет сдвигается с мёртвой точки именно тогда, когда Адрян Прохоров, изготавливающий гробы-дома для покойников, сам переезжает на новую квартиру (ср. анаграмматическое соответствие «Прохор/прах»). Аналогичное словоупотребление находим у Фета: «Но все мечты, всё буйство первых дней / С их радостью — всё тише, всё ясней / К последнему подходят новоселью» (Фет 1986: 87, «Жизнь пронеслась без явного следа...»). Лермонтов называет стихо-

творение о перезахоронении праха Наполеона «Последнее новоселье». Вяземский в позднем «Цветке» также использует образ недвусмысленно: «А там нас в тесный гроб кладут, / Опустят в мраки подземелья / И сытной пище предадут / Червям на праздник новоселья» (Вяземский 1986: 414). У почитаемого Чухонцевым Филимонова в подчёркнуто аромантической поэме «Обед» встречаются строки: «Я много в жизни пролил слёз, / Я знал поэзию несчастья... <...> / На новоселье бытия, / Мои усопшие друзья!» (Филимонов 1988: 171). Наконец, в эпоху русской революции Клюев соединил слово с предельно откровенным эпитетом: «Не подвиг — рассекать ущелья, / Звёзды-гниды раздавить ногтем, / И править смертельное новоселье / Над пропастью с кромешным дёгтем» (Клюев 2009: 302, «Се знамение: багряная корова...»).

Чухонцев переворачивает мрачноватый литературный смысл «новоселья» с головы на ноги. У него вопреки поэтической традиции словоупотребления лексема означает не умирание, а прямо противоположное: «Не первый год живём на свете, / а всё нескладно: свищ в сюжете, / и с флюсом, стало быть, финал. / С прощанья начал, а весельем / кончаю, как бы новосельем / на этот свет — и кончен бал!». Здесь поэт подхватывает иронические сетования Пушкина: «Фигурно иль буквально: всей семьёй, / От ямщика до первого поэта, / Мы все поём уныло. Грустный вой / Песнь русская. Известная примета! / Начав за здравие, за упокой / Сведём как раз» (Пушкин 1978 (4): 237, «Домик в Коломне»).

Опираясь на шутовское замечание классика, Чухонцев в соответствии с традицией бурлеска тоже отказывается от «грустного воя»: «С прощанья начал, а весельем / кончаю <...>». Это тем более оригинально, что пушкинский подтекст продолжен отсылкой к трагическому стихотворению «Новогоднее» М. И. Цветаевой, адресованному Р. М. Рильке, под впечатле-

нием смерти которого оно и было создано. Цветаева развивает экстравагантный, отчасти даже вызывающий жанр — письмá на тот свет. Оппозиция «тот/этот свет» и идея переселения/новоселья обыгрываются на протяжении всего сочинения. Вот наиболее тематически близкий «Прощанью...» фрагмент: «Связь кровная у нас с тем светом: / На Руси бывал — *тот* свет на *этом* / Зрел. Налаженная перебежка!» (Цветаева 1990: 570; курсив автора).

Но веселье в пику унынию — не заимствованный, а органичный для Чухонцева мотив: «Что сделано, то сделано, но в силе / всё кровное останется и впредь. / Мы заплатили больше, чем просили. / Зачем же плакать, если можно петь? / Пой, Муза, пой, пустые бросим споры, / унынье от лукавого <...>» (Чухонцев 2008: 235, «...А в той земле, где Рыбинское море...»).

Пение-плач как типично русское жизненное и поэтическое явление фиксировалось в литературной традиции неоднократно: иронически — у Пушкина, сочувственно — у Некрасова, полемически возразившего Пушкину: «Выдь на Волгу: чей стон раздаётся / Над великою русской рекой? / Этот стон у нас песней зовётся <...>» (Некрасов 1981 (2): 49, «Размышления у парадного подъезда»). Но не у поэтов, а у Чехова можно найти строки, которые наиболее близки Чухонцеву по духу: «На Волге человек начал удалью, а кончил стоном, который зовётся песнью; яркие золотые надежды сменились у него немочью, которую принято называть русским пессимизмом; на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась. <...> Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» (Чехов 1987: 35, «Из Сибири»).

Бурлескный принцип «вздора» реализуется поэтом вплоть до конца произведения. Долго блуждая вокруг да около прямой стези повествования, он вослед Пушкину «внезапно» об-

рывает нить рассказа: «На том и мы — не знаю, кстати ль? — / с тобой расстанемся, читатель <...>». При этом Чухонцев имеет в виду и опыт Кузмина, в финале «Форели...» соединившего пушкинскую «болтовню» с мотивом воспоминания об ушедших людях: «Толпой нахлынули воспоминанья, / Отрывки из прочитанных романов, / Покойники смешались с живыми, / И так всё перепуталось, что я / И сам не рад, что всё это затеял. / <...> / И потом я верю, / Что лёд разбить возможно для форели, / Когда она упорна. Вот и всё» (Кузмин 2000: 546, «Заключение»). Концовка у Кузмина пушкинская: «<...> Больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего» (Пушкин 1977 (4): 244).

Один из фрагментов «Форели» повлиял на стиховую форму «Поэмы без героя» (Тименчик 1967). В свою очередь системой рифмовки чухонцевская строфика подобна ахматовской. Их формальная связь поддерживается и соответствующей аллюзией: «Мой редактор был недоволен, / Клялся мне, что занят и болен, / Засекретил свой телефон. / И ворчал: «Там три темы сразу! / Дочитав последнюю фразу, / Не поймёшь, кто в кого влюблён, // Кто, когда и зачем встречался, / Кто погиб, и кто жив остался, / И кто автор, и кто герой, — / И к чему нам сегодня эти / Рассуждения о поэте / И каких-то призраков рой?» (Ахматова 1977: 370). Ср.: «Дудел и я на самоделке, / но повезло: с чужой тарелки / кусков не брал, и сладкий сон / не берedit воспоминанья, / как будто на предмет издания / звонит редактор Фогельсон».

Мотив Ахматовой внешне инвертирован: не автор пытается связаться с редактором, а наоборот. Однако такая перелицовка автоиронична — в реальности редактор поэту не звонит, это всего лишь «сладкий» или, как было сказано в ранней редакции, «страшный» сон (В. С. Фогельсон — редактор первой книги Чухонцева). Иные мотивы «Поэмы...» — композици-

онная «хаотичность», метапоэтическая проблематика, воспоминания о милых сердцу поэта призраках — тоже занимают в «Прощаньи...» не последнее место.

Сочинение Чухонцева имеет формальное сходство и со стихотворением А. А. Тарковского «Кухарка жирная у скаред...» (Я4 ААБВБВ). Кроме того, «Прощанье...» перекликается с близкой Тарковскому темой драматической судьбы поэта вплоть до метонимизации её в мотиве голода или скудости пайка лирического героя: «У, как я голодал мальчишкой! / Тетрадь стихов таскал под мышкой, / Баранку надвое делил: / Положишь на зубок ошибкой... / И стал жильём певучих сил, / Какой-то невесомой скрипкой» (Тарковский 1991: 163). Характерно и упоминание «тетради стихов» как неперемennого атрибута юного лирического героя Тарковского.

Сложная аллюзивность и скрытая цитатность стихотворения, в отдельных фрагментах достигающая густоты центона, предвосхищает опыты поэзии новой волны. Но помимо того, что сочинение Чухонцева хронологически предваряет центонный бум конца 1970-х — начала 1980-х, оно отличается от подобных текстов отсутствием тенденции к пастишу и коллажу. Здесь все историко-культурные ассоциации строго мотивированы контекстом, не противоречат лирическому началу и индивидуально-авторскому голосу, а, напротив, инициируют и поддерживают их.

Подведём итоги анализа работы автора с жанром, стилем и стиховой формой в «Прощаньи...». Комически-сниженный образ главного героя, «сумбурность» повествовательной логики (путаница времён года, смешение рассказов «за упокой» и «за здравие»), упоминание высоких имён и мифологических образов, погружённых в неожиданный контекст, натуралистические сравнения, уподобление поэтического ремесла смешным либо малопочтенным занятиям — всё это приметы бур-

леского типа мышления и стиля. Их немало у предшественников Чухонцева: И. С. Баркова, Г. Р. Державина, В. И. Майкова, М. Д. Чулкова, Н. П. Осипова, А. М. Котельницкого, Е. П. Люценко, И. М. Наумова, С. Н. Марина и других. Но и отличия от традиции здесь принципиальны: сюжет разворачивается не внешний, а внутренний, как ассоциативная цепь картин главного героя, сюжет этот в основе своей трагический, и субъект действия — не полностью отделённый от повествователя персонаж, а близкий ему лирический герой.

Внутреннее смысловое пространство «Прощанья...» расширяется именно благодаря опоре на жанровую традицию — бурлескную ироиколическую поэму, только эпос у Чухонцева, что для него характерно, оказывается завуалированным, сжатым и встроенным внутрь лирики: «меньшее» парадоксально вмещает в себя «большее».

В традиционном бурлеске и в ироиколической поэме «<...> благодаря заполнению тривиальным материалом обнажается арматура героического эпоса» (Щеглов 2004: 24). Если ироиколика пишется поверх серьёзного эпоса и в таком качестве может рассматриваться как жанр закодированный, код которого, впрочем, очевиден читателю, то «Прощанье со старыми тетрадями...», неявно воспроизводящее многие элементы структуры комически-пародийных сочинений, делает своего рода обратный жанровый поворот и возвращается к основам героического эпоса.

Таким образом, стихотворение представляет собой результат двойной жанровой кодировки. Это повествование о преодолении дурного времени духовно стойким человеком, намеренно поданное во многом по-шутовски несерьёзно. Вполне естественно, что такой эстетический опыт был использован автором шесть лет спустя при создании поэмы «Свои (семейная хроника)», где эпическая героика подаётся уже без иронически-комедийных обертонов.

«Однофамилец (городская история)»

(1976, 1980)

Для Чухонцева с его устойчивым интересом к эстетическому выражению жизненного опыта индивида в тесной связи с жизнью общества и родной страны естественно стремление к общей лироэпичности творчества.

В этом смысле предельно обобщённым жанровым полюсом притяжения у поэта выступает эпос, в особенности — героический, где принципиально важна тема преодоления грандиозных трудностей и противостояния хаосу и распаду. Потому анализ поэтики и творческой стратегии Чухонцева в целом невозможен без пристального рассмотрения его поэм — «Однофамилец (городская история)» (1976, 1980) и «Свои (семейная хроника)» (1982).

Сам сюжет героической борьбы откровенно воплощается только в последнем произведении, но и первое реализует специфический вариант традиционно эпического начала, так редко возникающего в чистом виде в русской поэзии последней трети XX века.

Тяга к лироэпичности проявилась у Чухонцева с первых шагов в литературе. Уже одно из самых ранних его произведений, «Осаждённый. 1238» (1960), несёт в себе отчётливые черты эпоса. И хотя собственно поэмой его назвать нельзя, — скорее, это большое драматическое стихотворение, совмещающее в себе черты сразу нескольких фольклорных жанров (былины, старины, раёшника), — вектор творческого развития автора знаменателен.

Помимо интереса к повествовательности поэт рассматривает большую поэтическую форму и как специфическое поле версификационных экспериментов, где необходимо достижение стиховой новизны: «<...> для меня важен всё же не сам сю-

жет — сюжет в любом повествовании движется стихом. Если сама фактура стиха, сама строка не взрывная, если она не ценна сама по себе, то я не ценю и повествование. Ибо тогда это для меня уже область старомодного поэтического мастерства, но не открытий» (Чухонцев, Решетников 2007).

Рассмотрим самое крупное лироэпическое сочинение Чухонцева — поэму «Однофамилец. Городская история», фокусируя внимание на её мотивно-образной структуре, стиле и композиции и имея в виду связи этих уровней художественного текста с жанровой традицией, стиховой формой и с подтекстовым пластом.

Когда говорят о достоинствах поэзии Чухонцева, при всей значительности его лироэпики внимание критиков обращается преимущественно на лирику, поэмы же упоминаются редко. В лучшем случае крупным поэтическим формам автора посвящается несколько строк: «Не чуждающаяся повествовательности поэзия Олега Чухонцева никогда не расслабляется в описательных длиннотах» (Шайтанов 1999: 78). В иных случаях, как о само собой разумеющемся, говорится о том, что поэмы автора заведомо слабее его стихов: «Судьба Олега Чухонцева — несчастный случай долгой известности поэта без книги. <...> Для меня в его книги никогда не попадали поэмы. Хотя сочинение их — там и тогда — вполне естественно. // Устойчиво бытовавшее многие десятилетия мнение, будто нет поэта без поэмы, хотя бы одной, причинило, на мой взгляд, массу убытков российской словесности. <...> Сколько же не было написано стихов — из-за поэм! И сколько замечательных стихотворений не дошло толком до читателя, *растворившись* в поэмах...» (Перельмутер 2005: 42—43; курсив автора).

Традиционная поэма с проработанными характерами, чётким сюжетом и более или менее обозначенным социально-ис-

торическим фоном в 1970—1980-е годы объективно переживала (и во многом переживает до сих пор) не лучшие времена. Ёмкая характеристика отношения к поэме в русской литературе, особенно в современный период, дана в работе А. С. Немзера «Поэмы Давида Самойлова»: «Настоящему поэту сохранять верность поэме во второй половине XX века было не просто трудно, а очень трудно. Мешал не только близкий контекст (эксплуатация поэмы эпигонами, знаковый отказ от неё одних мастеров и радикальная трансформация жанра у других), но и контекст всей русской поэзии. <...> Поэма всегда была жанром престижным среди сочинителей и редко — среди читателей» (Немзер 2005: 363, ср. с мнением о поэме как жанре самого практика — Самойлов 1983).

Лирикоэпический вид сочинений в последние полвека действительно «девальвировался». С отточенностью формулы подобный скепсис выразил А. С. Кушнер в стихотворении «Отказ от поэмы» (первая половина семидесятых): «Зачем поэмы сочинять, / Вести себя высокопарно? / Сошлёмся на старенье жанра. <...> // Читатель, где-то в отдаленье / Живущий! Есть такое мненье: / Кратчайший путь — стихотворенье / Меж нами. Линий прямота / Уничтожает расстоянье / И дарит мне твоё вниманье» (Кушнер 1997: 109).

Автор, бравшийся в конце прошлого столетия за такой жанр, как поэма, демонстрировал либо отсутствие эстетического чутья, либо, напротив, уверенность в собственных силах, готовность предложить читателю нечто оригинальное в рамках жанра, стремительно теряющего привлекательность в глазах уже и самих поэтов.

Чухонцев же осознанно во многом шёл наперекор сложившемуся представлению об архаичности поэмы, словно желая доказать, что жанр жив. Один из критиков специально отметил преимущество поэм Чухонцева перед аналогичны-

ми сочинениями современников: «<...> если взять только поэтов — ровесников Чухонцева, то почти никто из них не оставил сколько-нибудь заметного следа в развитии этого странного жанра. <...> Конечно, каждая поэма <...> Чухонцева заслуживает отдельного, обстоятельного разбора» (Копелиович 2000: 352).

Поэма «Однофамилец» (1976) впервые была опубликована в журнале «Дружба народов», (1987, № 10), но первые развёрнутые высказывания об этом сочинении возникли спустя тридцать лет (Скворцов 2006б, 2008, 2008б и вызванные этими работами полемический отклик — Роднянская 2008 и аналитические статьи — Саломатин 2013, Пестерева 2013).

Нельзя сказать, что в 2000-е произведение совсем забыли. Оно было специально упомянуто в статье о современной поэме (Губайловский 2002: 184—185), отмечено как серьёзная веха в творчестве автора (Фаликов 2000: 179), лучшей из «давнишних поэм» Чухонцева назвала её И. Б. Роднянская (2004: 168, см. также Роднянская 1993). Н. Б. Иванова сослалась на «Однофамильца» как одну из «редчайших удач в жанре поэмы» вообще, и вместе с тем, солидаризируясь со многими исследователями, сделала вывод, что поэма как жанр «точно «почти умерла». Сочинение Чухонцева наряду с его большим стихотворением «Закрытие сезона (*descriptio*)» автор отнесла к жанру нон-фикшн, объясняя творческие удачи поэта прежде всего тем, что оба текста зиждутся на невымысленности (Иванова 2005: 4—5).

Привязывать творчество Чухонцева к литературе факта вряд ли правомерно. То же знаковое для середины 1990-х стихотворение несмотря на обилие конкретики и имён собственных (как реально существующих мест, так и людей) — плод игры воображения. И его название, и тема откровенно сим-

воличны. Тут и конец курортного периода в Крыму, и постсоветская общественная растерянность, и впадение искусства в анабиоз. Латинское *descriptio*, выглядящее едва ли не как диагноз, — намёк не только на жанровый ориентир (описательная поэма), но и на мотив прохождения путём Лазаря, путём зерна, временного умирания искусства, о чём говорил сам поэт.

В «Однофамильце» воображение также претворяет реальность, а расстояние между героем и автором и вовсе настолько значительно, что говорить о некоей невымысленности сочинения можно лишь фигурально. Сам поэт, рассказывая о задуманном им, но нереализованном цикле во многом автобиографических поэм, обнажает причину отказа от замысла — страх зависимости от фактографии: «Я боялся впасть в этот странный род литературы, почти нон-фикшн, очерковость. В таком жанре уничтожается удельный вес метонимического многосмыслового слова» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 73). Поэт последовательно отстаивает идею превосходства творческой фантазии над материалом реальности: литературно изложить факты могут многие владеющие пером люди, а создать захватывающий вымысел способен лишь художник.

Исходя из типичного для него «духа противоречия», Чухонцев намеренно избрал для поэмы давно приевшийся размер: четырёхстопный ямб с перекрёстной системой рифмовки и мужскими и женскими клаузулами — почти пародийная в своей очевидности отсылка к Золотому веку, и в первую очередь к Пушкину. Так сказать, традиционнее и банальнее некуда: семантический ореол «4-ст. ямба <...> очень размыт: это всеядный размер <...>, у читателя XX в., вероятно, смутно вызывает чувство „ну, это что-то классическое, старомодное“» (Гаспаров 1999: 266).

Разумеется, русские поэмы писались и до Пушкина, причём зачастую другими размерами (например, «Тилемахида»

В. К. Третьяковского — дактило-хореем, «Россиада» М. М. Хераскова и «Елисей, или Раздраженный Вахх» В. И. Майкова — александрийцем, «Душенька» И. Ф. Богдановича — вольным ямбом, «Таврида» С. С. Боброва — белым четырёхстопным ямбом). Но Пушкин первым в русской литературе вошёл в читательское сознание именно как создатель классических поэм, написанных рифмованным четырёхстопным ямбом. Более того: по современному расхожему читательскому представлению, поэм, заслуживающих внимания, до Пушкина как бы и не было.

Вообще заметных поэм, написанных ямбом в конце 1960-х — начале 1980-х, единицы: «Чудо со щеглом» А. А. Тарковского, «Посвящается Ялте» И. А. Бродского, «Снегопад», «Цыгановы», «Сон о Ганнибале» Д. С. Самойлова, «К верховьям» А. А. Штейнберга, «Дожди в Пярну» Ю. Ч. Кима, «Сорок сороков» и «Свободное время» В. П. Коркия. Характерно, что четырёхстопным ямбом из них написано меньше половины произведений. К читателю относительно легко вовремя пришли лишь поэмы Самойлова, тогда как многие из перечисленных здесь неординарных образчиков жанра были опубликованы лишь начиная со времени перестройки. Таким образом, четырёхстопный ямб в поэме к тому времени оказывался едва ли не вымирающим стереотипом.

Ближе к финалу «Однофамильца» сам автор не преминул поиронизировать над классической схемой: «А всё четырёхстопный ямб, / к тому же с рифмой перекрёстной / а-б-а-б — и хром, и слаб, / такой, как утверждают, косный, / а нам как раз <...>» (Чухонцев 2019: 324). Размер образцово заклеил уже сам Пушкин в «Домике в Коломне». Ныне обращаться к нему в лироэпическом сочинении возможно лишь через обновление формы. Но Чухонцев, ссылаясь на косность размера и, как следствие, собственную стиховую «неискусность»,

цитирует важный литературный мотив, обыгранный Пушкиным. Говоря о байроновском влиянии на октавы «Домика...», М. И. Шапир подчеркнул: «<...> лукавые жалобы поэтов на собственную версификаторскую неумелость служат лишь к одному — обострить читательский интерес к вопросам стихотворной формы. Формальная чуткость читателя — тот благодатный фон, на котором только и может вполне проявиться виртуозное владение стихом, позволяющее Байрону и Пушкину решать технические задачи исключительной сложности» (Шапир 2009: 149).

Сказанное в полной мере может быть отнесено и к Чухонцеву. Модернизация формы проявляется в «Однофамильце» в графике стиха, изошрённом синтаксисе и отчасти в рифмовке. Освежение четырёхстопного ямба достигается и внешним стремлением к прозаизации: активным использованием анжамбеманов, плетением длинных сложносочиненных и подчинённых предложений (в поэме 952 строки, а самые длинные стиховые периоды охватывают 37, 49 и 51 строку), не говоря уже о широком употреблении разговорной лексики, собственно прозаизмов и низкого штиля. В целом организацию поэтической речи в поэме можно квалифицировать как антисинтаксическую — об этом свидетельствуют педалирование рассогласованности языковых и стиховых единиц, обыгрывание их «сдвинутости» по отношению друг к другу. Здесь Чухонцев следует по пути, проложенному Пушкиным, отчасти в «Евгении Онегине», «Домике в Коломне» и особенно в «Медном всаднике» (Шапир 2003).

Четырёх- и пятистопный ямб у Чухонцева тесно связан с общей тягой к нарративности, к длинным периодам, как в раннем, так и в позднем творчестве (см., например, поэму «Из одной жизни (пробуждение)», стихи «Поэт и редактор», «Двойник», «Бывшим маршрутом», «Велосипеды», «И ка-

фель, и паркет, — а где уют?..», «...А в той земле, где Рыбинское море...», «а если при клонировании...», «Ещё элегия» и др.).

Из ста четырнадцати стихотворений, созданных до 1976 года и вошедших в итоговую книгу поэта «Из сих пределов» (2008), четырёхстопным ямбом написано двадцать одно, пятистопным двадцать два, а шестистопным — семь. Таким образом, почти половина произведений этого периода относится к наиболее традиционной в русской поэзии метрике. Однако в книге стихотворений «Фифиа/Fifia» (2003), фактически первой изданной как единое целое и так, как она задумывалась автором, виден его резкий отход от прежних стандартов. Здесь «четырёхстопный ямб, которым Чухонцев всегда владел как никто, почти не представлен» (Роднянская 2004: 167), он встречается всего дважды, а пятистопный ямб — трижды, и это на двадцать восемь стихотворений книги. По сравнению с периодом до создания «Однофамильца» число ямбов по отношению к другим метрам снизилось почти втрое.

При кажущейся «ретроградности» «Однофамилец» принадлежит искусству последней трети XX века, рождённому после модерна и авангарда. Чухонцев сознательно и последовательно ориентировался не только на собственно поэтический инструментарий, но вообще на возможности неклассического письма.

Автор, и в 1970-е годы отлично сознававший шаблонность Я4 (аБаБ), создаёт в поэме контраст между затасканностью размера и особенностями графики стиха. Как и во всём его творчестве, здесь отсутствует введённый в русскую силлаботонику Ломоносовым принцип начала каждой строки с прописной буквы, от которого постепенно стали отходить лишь в эпоху модернизма. В европейской поэзии пионером в этом смысле выступил Г. Аполлинер, печатавший стихи вообще без знаков препинания и прописных букв. Среди отечественных

авторов, вероятно, первым отказался от традиции Андрей Белый в книге «Золото в лазури» (1904).

В поэме Чухонцева заглавные буквы встречаются лишь в начале предложений (и то не всегда) и в именах собственных. В некоторых частях повествования автор вообще избегает знаков препинания и показателей начала предложений. В XX веке этот древний способ записи текстов по эстафете от европейского модернизма перешёл к футуристам, прежде всего к А. Е. Кручёных, и был осмыслен как едва ли не революционный. К середине 1970-х в русской рифмованной силлаботонике он смотрится ещё довольно экстравагантно (особенно выделяется в этом отношении поэзия А. П. Цветкова), а в лироэпических произведениях выглядит нетипично вдвойне.

В «Однофамильце» Чухонцев по мере необходимости обращается к приёмам и методам других авторов. Однако сочинение вырастает из всего предыдущего творчества самого поэта — и в свою очередь становится источником многих его последующих стихотворений. Ряд общих для его стихов мест, индивидуальных топосов, естественно переключались в поэму и породили в ней те или иные мотивы:

- **отчуждённость людей друг от друга и вместе с тем связанность их общим тягостным положением:** «Для того ли нас в глушь занесло / и свело под единою крышей, / чтобы после листвой занесло / и засыпало вьюгой притихшей?» («Я и сам не пойму, что к чему...»); «Зачем в заносчивом смиренье / я мерюсь будущей судьбой, / тогда как сам я — в раздвоенье / — и не бывал самим собой <...>»; «А в лицах столько озлобленья, / что лучше не встречаться нам» («Чаадаев на Басманной»); «<...> Встретишь эти лица — / в них, кажется, пустыня шевелится» («Нет ничего ужасней вырожденья!..» —

здесь несомненна отсылка к Тютчеву: «О, бурь заснувших не буди — / Под ними хаос шевелится!» («О чём ты воешь, ветер ночной?..», Тютчев 1965: 57)); «<...> всё равно! Ведь повязаны все мы / и по чести воздастся и нам, / ибо вот они, общие стены: / стукнешь здесь, а аукнется там!» («Общие стены»);

- **утрата чувства Дома в урбанизированном, стандартном социуме:** «И кафель, и паркет, — а где уют? — / дома, дома, но я не о жилищах — / мы строим их — они нас создают, — / вот я о чём: о доме, Церкви нищих <...>» («И кафель, и паркет, — а где уют? (отрывок)»); «Дом большой, многоквартирный, / да, видать, прораб всемирный / на один возвёл фасад / весь квартал, панель к панели, / не отыщешь нужной двери — / тыркайся во все подряд» («Свои (семейная хроника)»);
- **трудное, но неизбежное родство, прирастание к родине:** «Мы срослись. Как река к берегам / примерзает гусиною кожей, / так земля примерзает к ногам / и душа — к пустырям бездорожий» («Я не помнил ни бед, ни обид...»); «Нет, не любовью, видно, а бедою / выстрадаваем мы своё родство, / а уж потом любовью, но другою, / не сознающей края своего. // Да что об этом! Жизнью и корнями / мы так срослись со всем, что есть кругом, / что, кажется, и почва под ногами — / мы сами, только в образе другом» («...А в эти дни горели за Посадом...»);
- **прозрение непреходящего в обыденном и тленном:** «Ночных фиалок аромат, / благоухающий, гниющий, / и звук, повторенный трикрат, / и отзвук, за душу берущий, / и приступ горечи, и мрак / ненаступившего расвета — / какой-то непонятный знак / чего-то большего, чем это...» («Ночных фиалок аромат...»); «Дитя безле-

тия, библейское отродье, / стоял — светясь — фанерный крейсер, а вдали — / в бараньем зное, в виноградном плодородье — / не знаю сам, с какого сна, но на безводье / мне смутно виделись иные корабли...» («Праздник лета в Ереване»); «<...> я слышу крики, / и рёв, и плеск, и рокот кораблей / уже других <...>» («...А в той земле, где Рыбинское море...»); «Неслышимый на слух, / невидимый на глаз, / бродил единый Дух, / преображавший нас» («Когда верблюд пролез...»); «Была заря, и за рекою луг / сверкал росой, и зыбилося течение, / и, пробуждаясь, было всё вокруг / исполнено иного назначения» («Я был разбужен третьим петухом...»); «Но я, созная предел, / провидел иную свободу, / покуда вслед крестному ходу / шёл в ночь и на свечи глядел» («Пасха на Клязьме»); «Я так хотел найти слова / бесхитростного естества, / но чуждо, чуть касаясь слуха, / шуршала мокрая трава, / шумела чёрная листва — / свидетельства иного духа» («Когда в посёлке свет потух...»); «И над хмурой страной, / над равниной повальной — / промельк жизни иной / вспыхнет в памяти дальней» («Наше дело табак...»); «Лил ливень. Металась сирень за окном. / И саднило душу совсем об ином» («В грозу»); «Вперёд — в просвет цветущий / иного бытия!» («Напоминание об Ивике») и др.

Нельзя согласиться с мнением Перельмутера, будто отдельные удачные стихи безнадежно канули в большой объём «Однофамильца», перейдя в нечто затянутое и аморфное. Напротив — читателю предлагается своего рода концентрат, где темы, мотивы и образность предшествующего корпуса самодостаточных лирических высказываний органично синтезировались в единство нового порядка. Поэма как будто проти-

вится расчленению, она всякий раз требует целостного, едва ли не единократного «схватывания». В этом отношении «Однофамилец» с его многочисленными потенциально бесконечными предложениями противоположен влиятельной традиции XX века, представленной отдельными поэмами Цветаевой и особенно «Спекторским» Пастернака, где подавляющее большинство почти семантически автономных четверостиший завершается обязательной точкой.

После перечтения поэмы Чухонцева неизбежно следует перечтение её в «челночном режиме» (Пеньковский 2005: 17) с постоянными забеганиями вперёд и возвращениями назад, что опровергает представление о дробности сочинения. Перед нами действительно *текст, богатая словесная ткань*, где есть более и менее заметные нити, но нет ничего случайного и лишнего — всё сплетается в общую сложную картину.

Особым, маркированным местом всякого литературного сочинения помимо зачина и финала оказывается его заглавие. Концентрация значений заглавия «Однофамилец» полностью отвечает принципам полисемантической. Название заставляет вдуматься в этимологию существительного «фамилия». Последнее происходит от латинского *familia*, означающего не только «семью, родню, дом», но и «дворню, челядь, рабов», а далее — «родовое состояние, имение, группу, отряд, школу, направление» и даже «секту». Подробно рассматривать здесь все эти семы нет необходимости, заметим лишь, что следы едва ли не каждой из них действительно можно усмотреть в символике произведения.

Подзаголовок поэмы — «Городская история» — также не случаен. Город, а тем более мегаполис, в поэзии Чухонцева — обычно замутнённое, тягостное для людей пространство, место забвения и потери человеком самого себя. В большей части его стихов, где упоминаются населённые пункты, речь

идёт о деревушках и провинциальных городках, мало чем отличающихся от деревень по темпу и образу жизни. Они вызывают сложный комплекс преимущественно позитивных чувств — от жалости до любви, тогда как в столице лирическому субъекту явно неуютно, её атмосфера рисуется почти сплошь сумеречными красками, но это бунт не столько против урбанизма, сколько против власти, сконцентрированной в городе (см., например, стихи «Через двор», «Репетиция парада», «Кат в сапогах», «И кафель, и паркет, — а где уют?..»). М. Санин (псевдоним М. В. Копелиовича) обнаружил в подзаголовке отсылки к художественному миру Ю. В. Трифонова: «Тут и общность объекта изображения и постижения (Москва и москвичи). И социальная физиономия героев <...>. И принцип многоголосности <...>» (Санин 1989: 53). Можно провести параллель и с подзаголовком «Медного всадника» — «Петербургская повесть», тем более что аллюзии на пушкинскую поэму в «Однофамильце» есть.

Ироничный эпиграф из Н. А. Некрасова, предваряющий всё повествование, «Чу! пенье! Я туда скорей...», взят из начала двенадцатого фрагмента поэмы «Современники» (1875—1876). Контекст выглядит так: «Чу! пенье! Я туда скорей, / То пела светская плеяда / Благотворителей посредством лотерей, / Концерта, бала, маскарада...» (Некрасов 1982 (4): 201). Написанная разными размерами поэма представляет собой свободную компиляцию самостоятельных эпизодов, объединённых темой критического взгляда на окружающее рассказчика общество. Её начальные строки хрестоматийны: «Я книгу взял, восстав от сна, / И прочитал я в ней: / „Бывали хуже времена, / Но не было подлей“» (Некрасов 1982 (4): 187). Это перифраз сентенции Н. Д. Хвощинской-Зайончковской из рассказа «Счастливые люди» (1874): «<...> бывали времена хуже — подлее не бывало» (Некрасов 1982 (4): 599). Некрасовские строки

задают и вектор «прозаичности» поэтического повествования, столь важный для Чухонцева вообще и для «Однофамильца» в частности (о прозаизации стиха у Некрасова см. Чуковский 2004: 424—462).

Ровно через сто лет после Некрасова Чухонцев пишет, условно говоря, «Новых современников», словно возражая классику: мы ещё посмотрим, какие времена подлее. Недопротитированная фраза из эпитафии сигнализирует ещё об одном подтексте «Однофамильца». И «балу», и «маскараду» русские поэты уделяли специальное внимание: поэма Боратынского «Бал» (1825—1828) и драма Лермонтова «Маскарад» (1835—1836) при всех их различиях объединены темой любовных страстей, разрешающихся трагически на фоне ритуального веселья высшего света. Сюжет сочинения Чухонцева тоже наводит на мысль о трагическом варианте развязки, но, в конце концов, внешне переходит в трагифарс. С одной стороны, в эпитафии автор намечает тему дегероизации персонажа и опошления мира высоких романтических чувств, а с другой, как оказывается в итоге, поднимает банальный эпизод до уровня высокой драмы. Уже с эпитафии автор полупушты-полусерьёзно начинает поиск «нерва» современной ему жизни, стремясь туда, где окружающая обыденность незаметно для самой себя дорастает до символа.

Если же вспомнить о редакторской деятельности Некрасова, то нельзя не упомянуть одно из наиболее заметных иронических стихотворений Чухонцева «Поэт и редактор (в известном роде)» (1972): «п о э т <...> Я тоже бы не без запросов: / куда спешить? Возьму зараз! / Не мы, сказал один философ, / во времени, а время в нас. / Теперь скажу: нет вечных истин, / что в срок приходит, то и впрок. // р е д а к т о р // Ну, если вовремя не издан, / и вдохновенье не залог» (Чухонцев 2008: 122). «Однофамилец» не был издан вовремя, но поскольку поэма

не относится к разряду скоропортящихся продуктов, запоздалый приход к читателю повлиял не столько на неё саму, сколько на своевременность и адекватность её прочтения.

Главного героя поэмы зовут Алексей Семёнов. Мотив общённости некоторых распространённых русских фамилий уже давно и прочно вошёл в литературную традицию — см., например, стихотворение И. В. Чиннова «Он Иванóв, Петров или Семёнов...» (1970), где фамилия персонажа указывает на человека вообще: «<...> Он тёмная компания энергий, / Сообщество бесплотных волн и вихрей. / Но он следил, как облака померкли, / Как липы пошумели и затихли. <...>» (Чиннов 2000: 234). Только центральный персонаж поэмы обладает именем и фамилией, и в таком качестве он явно выделен из массы, отчасти противопоставлен ей (жена героя, вторая по значимости фигура в изложенной истории, по имени не названа).

Принципиально важна в поэме тема личности, вырастающая из темы имени. Она обозначилась у поэта уже в ранних стихах: «Я живу. Это право живого — / имя дать и творцу, и глупцу!» («Я сойду на последней странице...»). Номинация трактуется здесь в соответствии с ветхозаветной традицией как осмысление действительности, но и как собственно жизнетворящий акт: назвал по имени — оживил. Соответственно, утрата имени приравнивается к омертвлению. Авторская философия имени отчётливо выразилась в одном из стихотворений середины 1960-х: «Я видел: мир себя же самого / ломал и ладил волей своенравной. / И я подумал, глядя на него: / куда он во мне, я в нём как равный. // Когда он вправду одухотворён / людским умом и разумом звериным, / да будет он не скопищем имён, / но Именем, всеобщим и единым!» (Чухонцев 2008: 51, «Я был разбужен третьим петухом...»).

Здесь несомненна ориентация на натурфилософию Заболоцкого: «Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь

именем одним я называюсь, — / На самом деле то, что именуют мной, / Не я один. Нас много. Я — живой»; «И все существованья, все народы / Нетленное хранили бытие, / И сам я был не детище природы, / Но мысль её! Но зыбкий ум её!» (Заболоцкий 2002: 205, 198, «Метаморфозы» и «Вчера, о смерти размышля...»). Однако у последнего монотеистические мотивы приглушены, возникают иногда и более или менее заметно проявляются в позднем творчестве (Степанян 2002: 27—30), а в цитируемых «Метаморфозах» отсутствуют вовсе. В «Однофамильце» также разрабатывается сложная диалектика взаимоотношений «скопища имён» со «всеобщим и единым Именем», и ординарность главного героя либо его выделенность из толпы — это балансирование на грани между безымянностью массы и соборностью Имени.

Фамилия Семёнов по ложной этимологии ассоциативно может быть соотнесена с семенем — от латинского *semen*. Думается, автор намеренно подразумевал такую ассоциацию у читателя. Во всяком случае, она идеально вписывается в скрытый план поэмы. На самом деле имя Семён/Семен и производная от неё фамилия восходят через Симона/Симеона к древнееврейскому *šāma* — «слушать». Симон — первое имя апостола Петра (Иоан. 1: 4—42). Трижды отрёкшегося иногда называют в разных Евангелиях двойным именем: Симон Пётр (Матф. 3: 18; Лук. 5: 8; Иоан. 6: 68). Религиозные мотивы вообще заметны в поэме, а символика фамилии героя требует развития её толкования. Имя же Алексей происходит от древнегреческого «защищать». Итак, Алексей Семёнов — «защитник» и «слушатель». То, насколько этимологический и религиозный подтексты соответствуют характеру героя и его действиям, будет обсуждаться ниже.

Третий персонаж, вписанный в мерцающий любовный треугольник, и есть собственно однофамилец — в поэме он

не назван, но можно предположить, что он также Семёнов. Таким образом, движущая сила истории образуется от взаимодействий трёх однофамильцев (если, конечно, жена носит фамилию мужа — но этому предположению текст не противоречит).

Уже в таком раскладе просвечивает смысловое ядро поэмы — выявление всеобщего почти что кровного (но не духовного!) родства, круговой поруки, коллективной вины. По Чухонцеву, столь же драматично рисуется и неблагоприятная отечественная история (см., с одной стороны, стихи «Кончина Ивана» и «Повествование о Курбском», а с другой — стихи, где фигурируют реалии современной России из книги «Фи́фия/Fífia» — «Вот Иона-пророк, заключённый во чрево кита...», «Три наброска»).

Тема родства и семьи вообще одна из основных у Чухонцева. Именно она развивается и в двух других его поэмах: «Из одной жизни (*пробуждение*)» и «Свои (*семейная хроника*)». Анализ творчества автора в целом позволяет выявить точки соприкосновения между произведениями как крупной, так и малой формы. «Однофамилец» — тоже взятый на аналитическую пробу фрагмент «семейной хроники» «из одной жизни».

Сюжет «Однофамильца» основан на почти анекдотической ситуации вероятной измены жены мужу, прежде тоже не отличавшемуся верностью. События разворачиваются на фоне празднования годовщины революции, в ночь с субботы на воскресенье. Интеллигентская компания собирается в доме Семёновых, находящихся в серьёзной размолвке. Хозяин ревниво следит за отношениями жены с молчаливым гостем с гитарой. Затем компания решает отправиться в «Дом кино», и жена, предварительно испросив ритуальное разрешение у мужа, уходит с ней — и Семёновым-вторым. Полупьяный герой остаётся один в забытии, а затем, не выдержав,

отправляется по следам супруги. Придя в дом к приятелю, он застаёт там почти те же лица, вероятного любовника и жену, вступает с ней в краткий и невнятный диалог, после чего пускается в отчаянный загул по столице, завершающийся дебошем и вызовом милиции. За «праздничный разбой» ему дают год условно, и всё возвращается на круги своя: «Что ж до другого и других, / то всё осталось, как и было, / волна прошла — и омут тих». Собственно факт адюльтера в поэме не только не описан, но и не подтверждён: для сюжета важна не неверность как таковая, а уже одна её вероятность.

Едва ли не генеральный принцип, выдержанный во всём произведении, — неоднозначность, неявная двусмысленность ключевых мотивов и образов, последовательное употребление откровенных и затушёванных оксюморонов, практически не замечаемых при быстром прочтении. Речь идёт не о двуплановости, а об эффекте дразнящей амбивалентности, взаимообратимости: различные, конфликтующие один с другим смыслы сосуществуют одновременно, и во многом от читателя зависит, под каким именно углом зрения их рассматривать. Здесь заметно следование модернистским принципам повествования, в частности, Дж. Джойсу: «Перед нами одиссея обычного человека, находящегося в положении изгнанника в обыденном и неизвестном мире; перед нами также аллегория современного общества и мира; но перед нами, кроме того, и отсылка к небесному граду, сверхсмысл <...>» (Эко 2003: 253).

Чухонцев синтезировал в поэме вещи, на первый взгляд, несовместные. В «Однофамильце» можно найти следы влияния психологической прозы, нацеленной на скрупулёзность и правдоподобие в изображении внешней и внутренней жизни персонажей, непринуждённые лирические отступления и технику потока сознания с её отказом от грамотного синтаксиса и отвержением реалистического психологизма.

Воссоздание потока сознания в поэме восходит не только к опытам Джойса и ещё более ранним — Л. Н. Толстого, но и к западной поэзии модернизма, особенно Т. С. Элиота. Здесь, по всей видимости, известное влияние на стиль и графику поэмы оказал переводческий опыт Чухонцева. До «Однофамильца» поэт уже успешно опробовал в стихах передачу сбивчивых мыслей персонажа с помощью прихотливо «рассогласованной» семантики и устранения пунктуации: «Но по рукам, по напряжённой позе / я с ясностью увидел, что он думал / и даже что он думал: (мысль была / отчётлива, вещественна, подробна / и зрима так, как если бы он был / индуктором, а я реципиентом, / и каждый отиск на листе сознания / был впечатляющ): баржи затопить / цыплят разделать и поставить в уксус / разбить оппортунистов из костей / из головы бараньей сделать хаши / сактировать любимчика купить / цицматы и лаваш устроить чистку <...> (Чухонцев 2008: 126, «Двойник»).

В поэзии советского андеграунда многие авторы использовали имитацию спонтанной речи (Я. А. Сатуновский, В. Н. Некрасов, И. С. Холин, Г. В. Сапгир, Е. Л. Кропивницкий, Э. В. Лимонов, В. И. Уфлянд, Л. А. Виноградов, Л. Н. Чертков, В. И. Эрль и др.). Чаще всего она намеренно противопоставлялась речи литературной, грамматически правильной (Савицкий 2002: 117—118). Но у Чухонцева мутный поток мыслей главного героя поэмы — не психологизация абсурда в хармсовском или каком-либо ином духе, не авангардистское желание полюбиться необработанными фактами языка «а натюрель», а попытка расширить инструментарий психологического анализа в лироэпике. Такое стремление рационализировать иррациональное, вывести его из подсознания в сферу сознания в русской поэзии второй половины XX столетия едва ли не уникально.

Жанровая основа сочинения Чухонцева оказывается полигенетичной. Но в первую очередь он опирается на традиции классического русского психологического романа и социально-сатирической поэмы некрасовского типа.

Парадоксален факт: именно максимальная прозаизация нарративной ткани, изощрённый психологический анализ и социально-философские обобщения автора были восприняты первыми читателями «Однофамильца» либо холодно, либо резко отрицательно. Поэма квалифицировалась ими как творческая неудача: «Те, кому я её прочитал, не выказали никакого одобрения, скорее наоборот. <...> Слишком мрачно, говорили одни. Анекдот, пожимали плечами другие. Непереваренная проза, морщились третьи» (Чухонцев 2008б: 5).

Но время показало, что такая читательская реакция свидетельствовала вовсе не о недостатках сочинения, а совсем о другом — о его оригинальности. Чухонцев нарушил неписанные правила, увязав лирическое начало с максимально прозаическими приёмами. Если бы этот сюжет был реализован собственно в прозе 1970-х годов, он, скорее всего, выглядел бы вполне традиционно. Поэт же, изложив стихами «прозаический» материал, произвёл настоящую локальную жанровую революцию, смысл и масштабы которой ряд его первых читателей ни понять, ни оценить не смог. А здесь имел место глубоко литературный эксперимент: то, что в прозе выглядело бы обыденно, «пошло» и «тускло», но привычно, в поэме стало смотреться неожиданно, свежо и даже отчасти вызывающе. Закосневшее в рамках одного литературного рода оказалось жизнеспособным и «авангардно-шокирующим» в рамках другого.

Чухонцев намеренно добивается семантического мерцания текста, позволяющего максимально близко подойти к адекватной передаче неоднозначных жизненных ситуаций.

Сколько-нибудь полный анализ подобных эпизодов потребовал бы отдельного большого исследования. В качестве примеров рассмотрим несколько фрагментов поэмы более детально.

Под занавес случайных блужданий по городу герой, переполненный Катулловым чувством *odi et amo*, видит витрину мебельного магазина: «<...> и красную кровать, / станок двуспальный купидонов, / узнал внезапно за стеклом: / тахта, стол с ценником и кресло / всё в том же свете нежилом / мерцали буднично-воскресно — / проклятье! — как заговорён, / он лбом упёрся: вот — граница. / рубеж. стекло или гандон / везде. живому не пробиться, / хоть расшибись!» (Чухонцев 2019: 323).

Извилистый путь Семёнова по городу метафорически уподобляется пути сперматозоида, по искусственной причине неспособного достичь желанной цели. Стекло означает незримую, но прочную границу и между супругами, и между всеми современниками вообще. Доведённый до крайности герой в отчаянии пытается преодолеть психологический, физический и духовный барьеры силовым устранением преграды — он разбивает витрину кулаком. Муж пытается пробиться к жене, которую он прежде явно не понимал и, следовательно, так во всех смыслах и не познал. Но поскольку это всего лишь витрина с театрално — как в пятом действии «Отелло» — выставленной двуспальной кроватью, этот акт остаётся иллюзией достижения гармонии.

Оксюморон «буднично-воскресно» воспроизводит здесь атмосферу тусклой, рутинной жизни: невесёлые праздники ничем не отличаются от суровых будней. А выражение «свет нежилой» при всём его контекстуально понятном смысле «приглушённого освещения в помещении, где в данный момент нет людей», может быть прочитано и как блоковская по духу метафора посюстороннего мира, влачащего призрачное

существование, где живые прикидываются мёртвыми и наоборот.

Один из таких то ли фантомов, то ли оборотней возникает перед Семёновым, будто чёртик из коробочки. Он требует от героя ни больше ни меньше как *узнать* его. Поскольку карта всеобщего неузнавания-незнания разыгрывается на протяжении всей поэмы, эпизод становится особенно весомым. Он вновь имеет реалистическое толкование: это может быть действительная встреча с кем-то, но может быть и диалог героя с самим собой — тот видит своё отражение в стекле и, не узнавая, говорит с ним как с чужим и чуждым: «<...> прозрачный сплошь, / в потёмках света кто-то трупный: / — Иль ты меня не узнаёшь? — / качнулся, тенью неотступной / обозначая силуэт, / качнулся и поплыл всей массой. / — Я. возвращаю. ваш. портрет. — / Семёнов с желчною гримасой / кивнул кому-то и мыча / отпрянул грузно и не целясь / наотмашь саданул сплеча / свинцовым кулаком — и — через — / шагнул под грохот в пустоту / и — не соизмеряя жеста — / всем телом рухнул на тахту, / не чуя боли!.. / О, блаженство!..» (Чухонцев 2019: 323).

Повторяющиеся молекулы текста обрастают новыми смыслами. Так, строчка из салонного романа, присутствующая в начале поэмы как элемент антуража вечеринки, цитируется здесь героем полуосознанно, но функционально представляет собой многосмысленный языковой жест. Это отказ от обманувшей (?) его жены, от самого себя (он по-есенински разбивает витрину именно *со своим отражением-портретом*), от некоего навязчивого или навязанного ему пошлого образа чужого, чей портрет он возвращает, почти как Иван Карамазов билет Творцу. Наконец, это пугающий своей решительностью отказ *от личности как таковой* и погружение в неизвестность.

Фрагмент завершается мнимым слиянием Семёнова с искомым и желанным (не забудем, что нетрезвый герой поми-

мо всего прочего адски устал и естественно мечтает на чём-нибудь растянуться). Но, в соответствии с принципом амбивалентности, сцена означает и впадение в небытие: «красная кровать» здесь отождествляется ещё и с плахой.

В подведении итогов истории, следующем далее, выделяется вывернутая наизнанку цитата из пролога к «Возмездию» Блока: «На том и оборвём сюжет / и высветим лицо в картине / (познай, где тьма, — поймёшь, где свет). / Вот вам герой — в пустой витрине» (Чухонцев 2019: 324). В первоисточнике: «Сотри случайные черты — / И ты увидишь: мир прекрасен. / Познай, где свет, — поймёшь, где тьма» (Блок 1961 (2): 355). Современный поэт отталкивается от вездесущности тьмы, определяя свет, как бытие Божие, от противоположного.

Б. Кенжеев заметил: «Возможно, основная заслуга Олега Чухонцева перед русской поэзией — слияние образа сугубо частного человека советской эпохи с высоким миром философических страстей» (Кенжеев 1996: 31). Это высказывание до известной степени соответствует и коллизии «Однофамильца», только лирический герой поэта действительно часто сознательно и глубоко размышляет, тогда как герой поэмы в попытках восприятия происходящего с ним и с обществом не достигает катарсиса.

Афористически заострённые выводы, представленные в поэме, принадлежат рассказчику, маскирующему свой голос под несобственно-прямую речь, так что в иных случаях его можно принять за внутренний монолог персонажа: «<...> другой, другой из тьмы других: / столичный, но провинциальный, / не из героев, но герой, / из первых проб, но никудышный, / Семёнов, так сказать, второй. / однофамилец. третий лишний. / не человек скорей, а тип. / Отелло? да не в этом дело, / а дело в том, что ты погиб / как личность <...>» (Чухонцев 2019: 317). Здесь герою принадлежит лишь сравнение себя

с ревнивым мавром, а отстранённые обобщения явно относятся к другому голосу.

На сложность голосоведения в поэме впервые обратил внимание М. Санин: «Есть рассказчик, чей голос с самого начала небезразличен к своему предмету: он нелицеприятно судит участников „городской истории“. Это ему принадлежат самые хлёткие аттестации персонажей: „язык, размоченный в фужере“; или: „вся эта публика была как бы соавтором романов, идей с расчётом на успех и веяний сродни обрядам“. Но — также с самого начала — лексика рассказчика заражена ублюдочным, искажающее-кривляющимся городским жаргоном <...>. Поэтому „передача эстафеты“ центральному персонажу — Семёнову — стилистически незаметна <...>» (Санин 1989: 53). Наблюдение нетривиальное и точное, но оно не исчерпывает сложности авторского метода. *В поэме немало фрагментов, принципиально допускающих двойную трактовку голосоведения* — это одновременно могут быть слова и повествователя, и героя. Такой принцип характерен не для классического, а для модернистского искусства.

Приведём ещё один пример двойственности подобного типа речи, где в зависимости от того, кто говорит — герой или автор, — текст может быть воспринят в разных модусах повествования: драматическом и ироническом. В своих мрачных lamentациях герой мысленно позволяет себе определённую степень фронды, на мгновение пытаясь представить личную драму следствием общей социокультурной катастрофы. Но мысли его путаются, и ни к каким ясным выводам и обобщениям он так и не приходит: «Кто виноват, что нету дара? / что у тебя струна слаба, / а у того в руках гитара, / вот и пошло! — а отчего, / да хоть от праотца Адама / и слабого ребра его, / и выйдет с бороною драма / или считай от двух бород, / которые, положим, сыну / и внукам дали на развод / свою

идейную щетину, — / не драма, а островский лес — / он мельком зыркнул по портретам — / в котором вряд ли б и Уэллс / узнал прообраз, — в том ли, в этом, / не в этом дело!» (Чухонцев 2019: 316—317).

Имеется в виду следующий фрагмент из «России во мгле»: «Где бы мы ни побывали, повсюду перед нами оказывались бюсты, портреты и статуи Маркса. Лицо Маркса почти на две трети скрыто бородой, широкой, величественной, густой, дремучей бородой, которая, вероятно, делала его жизнь несносной. Это не обычная человеческая борода — она патриархально осеняет весь мир. Она так же нелепо громадна, как „Капитал“, и немного человеческого остаётся в лице, с которого по-совиному смотрят глаза, словно допытываясь, какое впечатление производит на мир эта пышная растительность. Вездесущее изображение этой бороды выводило меня из терпения» (Уэллс 1970: 61).

Раздражение Семёнова на портреты Маркса и Энгельса выглядит несколько комично: он негодуует на знаки советчины, во все не будучи последовательным оппозиционером, ему просто надо сорвать на ком-то или на чём-то дурное настроение. «За спиной» персонажа автор горько иронизирует по поводу типичной для интеллигенции 1970-х позиции «фиги в кармане».

Почти всё происходящее с Алексеем Семёновым имеет как минимум два толкования — в реалистическом и символическом ключе. Они равнозначны и одинаково важны для понимания каждого конкретного эпизода и поэмы в целом. Сигналы и раздражители, посылаемые герою действительностью, смутно воспринимаются им как некие потусторонние знаки, которые он не в состоянии дешифровать, подчас он не ощущает глубины семиотики повседневности, тогда как читатель вслед за автором видит её вполне отчётливо. Здесь заметна ориентация на поэтический метод, согласно которому «<...>

конкретная бытовая деталь всегда больше самой себя и в этом качестве может приобретать фундаментальные — конструктивные, сюжетные, смысловые, символические функции» (Пеньковский 2005: 67).

Один из ведущих мотивов поэмы — постоянная накачка героя алкоголем. Архаичный смысловой комплекс «опьяняющего напитка» требует многих составляющих (Топоров 1992). В данном случае актуализируются такие его аспекты, как исповедальность, склонность к сентиментальной откровенности и мазохистской саморефлексии, одурманенность или изменённое состояние сознания, тяга к броуновскому блужданию в пространстве.

Всё перечисленное представлено в городской истории Чухонцева во всей полноте. Упомянем также и мотив похмелья как необретения просветления. В этом смысле ближайшее к «Однофамильцу» по времени и по сути произведение, где алкоголизм оказывается стержнем повествования, — поэма В. В. Ерофеева «Москва — Петушки» (1969, 1970). В последней развёрнут весь названный мотивный комплекс. Оба сочинения пронизаны и библейскими аллюзиями, так что определённое их сходство очевидно. Но налицо и разительное отличие.

Если Веничка находится в перманентном сложном диалоге со сверхъестественными силами, то мир персонажей поэмы Чухонцева десакрализован, безрелигиозен. Основное действие поэмы разворачивается во время праздника, что существенно для понимания архетипической подоплёки её сюжета. Сакральный праздник — символический момент перелома и перехода определённого социума на иной виток существования, умирание старого и рождение нового (Топоров 1992б). В «Однофамильце», однако, описан праздник мирской, профанный, причём ярковыраженно антирелигиозный.

В определённом смысле изображается *антипраздник*, праздник-обман, а в отдельные моменты едва ли не бесовской шабаш. Антипраздник по определению ничего не может обновить и изменить к лучшему как в обществе, так и в судьбе главного героя.

Мотив опьяняющего напитка в представленной истории также обретает специфические черты. В архаической модели «вино, пиво, сома и т. п. часто объясняют сюжет праздника и одновременно являются важными двигателями всего праздника и существенными средствами достижения искомого состояния» (Топоров 1992: 331). В поэме алкоголь действительно во многом мотивирует сюжет, однако герой скорее погружается в блуждание по кругам внутреннего ада, чем обретает некое счастливое новое видение мира.

Сакральные, в данном случае иудео-христианские образы спорадически проникают в сознание персонажей в виде слабых ассоциативных всплесков, либо доходят до героев в модернизированном изводе, как модные в интеллигентской среде веянья. Муссируемые в компании Семёнова имена Г. Г. Шпета, Н. А. Бердяева, В. В. Розанова и С. Н. Булгакова — вовсе не показатель глубокой религиозности, а щегольство тогдашней либеральной фрондой. Об этом свидетельствует и то, что «антисоветские» русские религиозные философы в пьяной застольной беседе персонажей поставлены в один ряд не только с классиком богословия Оригеном, но и с неортодоксальным католиком Т. де Шарденом, а заодно с великим лингвистом Ф. де Соссюром и с М. А. Булгаковым: «Была компания пьяна. / К тому ж, друг дружку ухайдакав, / как чушки рвали имена: / Бердяев! Розанов! Булгаков!»; «<...> и то ль похмелье, то ль запой, / Бердяев, Розанов, Булгаков, / последний, правда, был другой, / а так все то же, кроме раков / и пива к ракам <...>» (Чухонцев 2019: 299, 309).

Во втором случае подразумевается писатель, а не философ. Как известно, первое относительно полное издание «Мастера и Маргариты» вышло в 1973 году и ко времени действия поэмы воспринималось как интеллектуальная новинка. Именно Михаил Афанасьевич (а вовсе не Сергей Николаевич и иже с ним) был тем автором, чьё произведение многим интеллигентам «открыло глаза» на религиозную тематику вообще и христианство в частности. При этом читатели книги сплошь и рядом игнорировали факт вольной фантазии прозаика на тему евангельского сюжета.

Уже в более позднее время О. Ронен попытожил критические представления и о концепции романа, и о его художественных достоинствах так: «Зная, что жить ему осталось недолго, Булгаков должен был выбрать между двумя замыслами. Он мог окончить свои „Записки покойника“ <...>. Судя по тем главам театрального романа, которые дошли до нас, это было бы высшее художественное достижение Булгакова. Но выбрал он <...> роман про добрых остроумных чертей, проказящих в большом и грешном современном городе, помогая симпатичным людям и наказывая злых лицемеров. <...> сколько бы ни искали глубокого эзотерического смысла в этом романе <...> доверчивые комментаторы, книжка всё-таки скорее для юношества. <...> Однако нельзя отрицать, что именно эта книга принесла автору громкую посмертную славу, которой не принёс бы театральный роман, и что, благодаря „Мастеру и Маргарите“, говорят, больше молодежи „обратилось“ в шестидесятые и семидесятые годы, чем от чтения всех четырёх Евангелий» (Ронен 2007: 222—223).

Смутное представление о Новом Завете, распространённое в застойные годы в интеллигентской среде, точно фиксируется Чухонцевым. Наконец, вся ситуация ведения бесед о высоких материях и русских религиозных философах имен-

но 7 ноября за праздничным столом говорит сама за себя. Люди привыкли жить в состоянии полуправды-полулжи, они не замечают двусмысленности собственного поведения и моральной шаткости своей антисоветско-советской позиции — по определению В. Паперного, правит бал пресловутая «Культура Два».

В трудах названных философов можно найти высказывания, касающиеся института семьи (не брака!), антиномичность которых вполне соответствует полюсу идейного напряжения, на каком держится вся поэма: «Семья родилась из необходимости, а не из свободы» (Бердяев 2002: 185); «<...> семья — „земля, на которой я стою“, священное „аз есмь“ каждого из нас: то, что смиренно и безвидно несёт около нас труд, заботу, любовь, несёт на плечах своих безустанных „ковчег“ бытия нашего, суеты нашей, часто — „пустого“ нашего» (Розанов 1990: 20).

Мотив неузнанности, непрочитанности Алексеем Семёновым сакральных знаков, что попадают ему на каждом шагу, проходит пунктиром через всю поэму. Соответствующая символика просвечивает из-под патины советской эмблематики, предметов обыденной обстановки, стандартных житейских ситуаций. Беспечно глядя в окно, Семёнов видит «<...> звезду, но странную звезду: / Земле и Небу в назиданье / она горела на виду / на противоположном зданье / по случаю октябрьских дней / и чьи-то окна заслоняла, / но что от этого? Темней / или светлей ему не стало, / он даже улыбнулся вдруг / ей как развенчанному чуду <...>» (Чухонцев 2019: 302—303).

Фанерная звезда затмевает не только «чьи-то окна», но и «чье-то» сознание (эпитет «фанерный» в словаре языка поэзии Чухонцева близок значению «мнимый, фальшивый»: «<...> и стар, и мал, мы все в твоей горсти, / так с сердцем

не оставь ожесточённым / нас в тесноте фанерной без икон <...>» («Из одной жизни (*пробуждение*)» — Чухонцев 2008: 211, см. также образ фанерного крейсера-ковчега из «Праздника лета в Ереване»). Далее в тексте образ красной звезды последовательно освобождается от советскости, превращается сначала в «знак астральный», а в финале трансформируется вообще в пятериковый ожог «неопалимой купины», в оттиск божественной десницы. Автор деликатно и плавно осуществляет метаморфозы стилистически сниженного реалистичного образа в возвышенное: эпитет «астральный» буквально переводится с латыни как «звёздный», но в контексте он прочитывается и как «оккультный» и, наконец, как «таинственный, мистический», что может перевести навязчивый советский знак в совсем иной по смыслу символ.

Сам символ звезды о пяти концах со своей сложной и во многом тёмной историей как нельзя лучше соответствует принципу неоднозначности, не раз упомянутому выше. Пятиконечная звезда, пентаграмма, служила и служит символом в разнообразных традициях, от древних культов до масонства и даже сатанизма (перевернутая пентаграмма). В частности, иудеи почитали её как символ Пятикнижия, а в христианстве она символизировала собой пять ран Христа, полученных при распятии. Красную звезду как знак Красной Армии предложил использовать Троцкий, и впоследствии она стала наиболее ходовым символом советской власти вообще. Таким образом, красная звезда — в каком-то смысле профанация мистического значения звезды, а фанерная красная звезда, которую видит Семёнов, — профанация в квадрате. Но даже и такой плоскостной, утративший сакральную составляющую мир посещают некие таинственные токи.

Первое проникновение мистически значимого в советский быт сигнализирует о себе уже в начале поэмы: «<...> и за-

пах мускусных гвоздик, / нет, купины неопалимой, / провеял в комнатах на миг / и всё смешал, непостижимый <...>» (Чухонцев 2019: 301), однако, как водится, никто из героев его не ощущает. Далее «непостижимое» словно дразнит Семёнова за его нечуткость, и в конце концов возникает обратный эффект: то, что он своим искажённым сознанием принимает за мгновенное откровение, на самом деле оборачивается фикцией. Десакрализованная реальность превращает потенциальное чудо в разоблачение, в пшик: «Семёнов шёл — но грянул гром: / ба-бах! — и, поскользнувшись в луже, / он стал среди дороги: — мать!.. — / и не успел закончить фразы, / как с треском начало светать, / и в небе вспыхнули алмазы» (Чухонцев 2019: 321).

В отличие от чеховских дяди Вани и его племянницы герой Чухонцева буквально увидел небо в алмазах, но вряд ли обрёл то, о чём мечтали его литературные предшественники: «С о н я. Что же делать, надо жить! <...> Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собой мир. И наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» (Чехов 1986: 115—116). Семёнов же видит не рождение нового мира и не потрясающий своим страшным величием апокалипсис, а праздничный салют в честь утверждения мира старого, советского — едва ли не горнило ада.

Неопалимая купина, единственный откровенно религиозный образ в поэме, возможно, восходит не только к Ветхому Завету (Исх. 2: 2—5), но и к более близкому по времени источнику — фильму А. А. Тарковского «Зеркало» (1974), одному из значительных событий в советском искусстве середины 1970-х. Библейская символика в фильме представлена с такой степенью открытости, какую сложно найти в советском искусстве

тех лет. Исследователь художественной философии режиссёра так пишет о соответствующем эпизоде: «Когда Игнат поджигает во дворе ветки, и его мать Наталья пытается вспомнить, кому явился Ангел Господень в виде горящего куста, Алексей с иронией отвечает: „Во всяком случае, не Игнату“. <...> Когда Алексей, наконец, вспоминает, что Ангел Господень явился Моисею — пророку и спасителю великого народа, он и не подозревает, что его сын уже тоже избран и посланник иного мира уже дал ему знак его избранничества» (Евлампиев 2001: 135; курсив автора). Но герои Чухонцева, в отличие от героев Тарковского, не только не наделяются бременем избранничества, но вообще не чувствуют высшей силы, сообщающей о себе грустным жителям Земли то через визуальный образ, как в фильме, то с помощью запаха, как в поэме¹.

¹ Помимо «Зеркала» в поэме просматриваются и другие кинематографические параллели.

Одна восходит к скрыто антисоветской и откровенно нонконформистской ленте А. Вайды «Пепел и алмаз» (1958), немало способствовавшей подвижке умов мыслящей советской молодёжи 1960-х. Герой фильма, социальный маргинал, убеждённый противник коммунизма, отказавшись от романтической любви, уводящей его от кризисного сознания, на фоне праздничного салюта стреляет в крупного партийного функционера и, спасаясь от преследователей, смертельно раненый, умирает на мусорной куче. Символично выброшенный на свалку истории, на самом деле он симпатичен создателям фильма: в отходы и в расход идут лучшие — таково скрытое послание режиссёра. Герой Чухонцева, высеченный на фоне фейерверка, напротив, далёк от какого бы то ни было явного противопоставления себя существующему положению вещей. Он возвращается на свалку личного, социального и метафизического хаоса с добровольной покорностью.

Другая параллель связана с «советско-либеральным» источником. Семёнов перед началом блужданий по столице звонит в справочную Аэрофлота, внезапно вознамерившись лететь из Москвы в Ленинград, но никуда не летит, что с точностью до наоборот повторяет соответствующий эпизод из культурной картины советского ТВ — «Иронии судьбы» Э. А. Рязанова и Э. А. Брагинского. Впервые показанный 1 января 1976 года фильм с его мотивами пересекающихся любовных треугольников, деформации сознания главного героя алкоголем и взаимозаменяемости жилья (отсутствия Дома) имеет точки соприкосновения с «Однофамильцем»: «<...> во всех городах возводят типовой

С точки зрения восприятия персонажами сверхъестественного не менее важен оборванный героем его разговор с женой: «В телефоне / скрипело что-то и скребло, / должно быть, грозовые бури / взрывали фон, потом: — Алло?.. / Я слушаю вас! — из лазури, / с невозмутимой высоты, / и снова треск за облаками. / И вдруг: — Алёша, это ты?..» (Чухонцев 2019: 318).

Куда звонил и дозвонился герой — домой или в небесную канцелярию? И случайно ли именно в этом эпизоде его единственный раз за всю поэму называют по имени — жена или голос свыше пытаются установить с ним контакт, достучаться до личности, до имени. Героя словно подталкивают к откровению, но оно так и не наступает.

кинотеатр „Ракета“, где можно посмотреть типовой художественный фильм. <...> Одинаковые лестничные клетки окрашены в типовой приятный цвет, типовые квартиры обставлены стандартной мебелью, а в безликие двери врезаны типовые замки» (цит. по фонограмме фильма). Поэма в каком-то смысле представляется драматически реалистичным ответом на романтико-сказочную (Лесский 2005) киноисторию.

В 1976 году, когда был завершён первый вариант поэмы «Однофамилец», Н. С. Михалков снял едва ли не самый свой значительный фильм, основанный на драматургии и рассказах Чехова, — «Неоконченная пьеса для механического пианино». Главный герой картины Михаил Платонов, страдающий, как и остальные персонажи, от ощущения собственной никчёмности, находится в сложных отношениях с тремя женщинами. В конце фильма, после серии бурных событий (в том числе и попытки самоубийства Платонова), одна из них трижды повторяет фразу: «Всё будет по-старому...». У Чухонцева, как и у Чехова, драматизм положения героев — в безысходности: прежняя полужизнь продолжается несмотря ни на что.

Неаффектированное перерастание бытовой коллизии в притчу общенародного значения, осуществлённое в «Однофамилце», — метод многих значительных художников той эпохи, и не только литераторов. Достаточно вспомнить три фильма О. Д. Иоселиани, снятых в Советском Союзе, — «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970) и «Пастораль» (1977), — где этот метод был использован последовательно и убедительно. Из литературных примеров в том же синхроническом срезе можно назвать «Утиную охоту» А. В. Вампилова (1967), «Обмен» Ю. В. Трифонова (1969), «Последний срок» и «Прощание с Матёрой» В. Г. Распутина (1970, 1976), «Верного Руслана» Г. Н. Владимова (1963—1965, 1974).

С женой Семёнова, поводом его нравственных терзаний, связан, пожалуй, самый смелый, кощунственно-гротескный образ из всего иконического религиозного комплекса поэмы. В кривом зеркале отражаются смутные представления героя о божественной сущности: «В трёх ракурсах преломлены, / в обратном высвете неверном / стояли три лица жены, / он взглядом повстречался с первым: / открытый, как бы нарасспев, / припухлый рот её был влажен. / И долго так, оцепенев, / он разговаривал с трельяжем» (Чухонцев 2019: 311).

Тройное отражение человека в трельяже — что может быть естественней в стандартной обстановке спальни? Но здесь реалистичная ситуация, да ещё и с эротическим оттенком, предстаёт искажённым образом Троицы. Эту двусмысленность вновь видит читатель, но никак не герой.

Ближе к финалу Семёнов слышит (или думает, что слышит), будто кто-то окликает его на улице. Рассказчик же подаёт это как Глас Божий. Незадолго до того он фиксирует полную нивелировку личности героя: «В поздний час когда / он оклемавшись понемногу / опять куда-то в никуда / забыв и город и дорогу / и даже имя шёл впотьмах <...>» (Чухонцев 2019: 322).

Но далее утрата Семёновым прежней оболочки трактуется им как высшая свобода: «он шёл и это был не сон / и не виденье город спящий / и он в действительности он / тот самый первый настоящий <...> // и помавание высоты / живило ум и Голос Свыше / взыскал — Семёнов это ты? — / ты — ты и отклика не слыша / — Семёнов это ты? — опять / взыскал Он // — Я! — сказал Семёнов <...>» (Чухонцев 2019: 322).

Герой отзывается, тем самым как бы начиная отделяться от всех. Его называют по фамилии, а не по имени — родовое в этом хронотопе оказывается важнее единичного. Не забудем, что один раз на имя он уже не откликнулся, может быть, по этому к нему и обращаются в привычной для него форме. Его

отклик в таком контексте прочитывается и как «это я, Господи!», хотя одновременно служит и простым ответом на обычный оклик на улице. Вместе с тем, если герой действительно с кем-то встретился, то это не близкий ему человек, а тот, кто *плохо помнит его в лицо*: «Семёнов это ты?». Наконец, герою может лишь почудиться окликающий его голос, — но и в таком случае ситуация имеет взаимодополняющие толкования: это и правдоподобно (пьяный бред), и сверхъестественно (мистическое откровение).

Принцип амбивалентности автор применяет и по отношению к фамилии героя. С одной стороны, как говорилось выше, она содержит прямые религиозные ассоциации. С другой — Пётр всё же *отрекшийся* апостол, а имя Симон он носил до встречи с Мессией. И фамилия Семёнов несёт в себе смысловое зерно как отречения, так и состояния героя до обращения в новую веру, что можно воспринимать как очередной показатель мотива безрелигиозности мира, в котором живут герои поэмы.

В обыденном плане обращения к герою по фамилии — в разной степени проявление отстранения, официальности, не-домашности отношений. Так, Семёнов видит страшный сон про себя — ученика, боящегося вызова к доске. Сон может быть истолкован как аллегория «школы жизни», где нерадивые платят по счетам: «<...> опять баранка в дневнике / он понял и едва не плача / склонился для отвода глаз / опять не сходится с ответом / опять опять в последний класс / не перейду и за соседом / пригнулся но среди всего / заметил с ужасом немалым / что голый весь а на него / идёт она она с журналом / и он пригнулся грудью лёг / авось не вызовет Семёнов! / К доске! И зазвенел звонок // и сердце сжалось захоlóнув» (Чухонцев 2019: 306).

Звук, вырывающий героя из кошмара, возвращает его в иную реальность: звонит телефон — и реалистичная деталь

обретает двойное дно. Мотив пугающей «её», которая надвигается на героя (уже не конкретная «учительница», а дважды помянутая некая «она»), восходит к «Войне и миру»: «<...> Пьеру все люди представлялись <...> спасающимися от жизни: кто честолубием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. „Нет ни ничтожного, ни важного, всё равно; лишь бы спастись от неё, как умею! — думал Пьер. — Только бы не видеть её, эту страшную её“» (Толстой 1980: 309—310; курсив автора).

Герой не может осознать смысл собственных снов, в причудливой форме выражающих его подлинную, внутреннюю жизнь. Именно во сне он не лжёт себе, но по пробуждении открывшаяся ему по ту сторону сознания истина так и остаётся там, не входит в собственно сознание и не меняет жизнь героя. В финале поэмы авторский голос раздражается серией риторических вопросов: «Но сны... куда они зовут? / о чём они напоминанье? <...> / Но и в подончестве людском / среди всякой шушеры и швали / что значит жажда об ином / лице, обличье, идеале? // А вдруг и помыслы, и сны / в нас проступают, как о Боге / неопалимой купины / пятериковые ожоги?» (Чухонцев 2019: 325—326).

Финальный вопрос синтаксически подчёркивается инверсией и эллипсисом: «пятериковые ожоги неопалимой купины [свидетельствующие] о Боге». И вновь более глубокий пласт бытия оказывается Семёнову недоступен.

Душевная недовоплощённость, задавленность героя, его инфантильность, всё это — вследствие его типичности — лишь признак общей черты родного социума. «<...> инфантилизм по-прежнему остаётся влиятельной чертой национальной русской психологии. <...> „Переростковое состояние, с упущенным моментом взросления“, — так расшифровывал

Мераб Мамардашвили в годы перестройки „инфантилизм“ в качестве категории советской ментальности» (Краснощёкова 1997: 355).

Неспособность героя подняться на тот уровень осмысления действительности, который позволяет воспринимать её либо аналитически-абстрактно, либо мистически-религиозно, подтверждается ключевым фрагментом поэмы. Здесь толкуется вынесенное в её название слово и прямо говорится о непонимании персонажем всей глубины разверзшейся перед ним пропасти: «<...> о бедный интеллектуал, / сам заблудившийся в трёх соснах, / он за собой предполагал / помимо промахов серьёзных / какой-то роковой порок / в ущербный ударяясь пафос, / а одного понять не мог, / что запланированный хаос / был то, чем все вокруг живут, / был жизнью всех, а уж она-то / воистину как Страшный суд / пыталась, ибо и расплата / несправедлива, и человек — / работник, деятель, кормилец — / лишь функция. лишь имярек. / homonimus. однофамилец. // Всмотрись, и оторопь возьмёт — / единый лик во многих лицах: / класс — население — народ / и общество однофамильцев <...>» (Чухонцев 2019: 320).

«Запланированный хаос» — едва ли не самый ёмкий оксюморон поэмы, с академической точностью фиксирующий традиционное состояние повседневной жизни граждан, политического устройства государства и общественного сознания в отечестве. Неудачное самопознание персонажа здесь подобно невозможности самопознания социума в рамках замкнутой системы. Хождение героя по мукам неизбежно возвращает его на круги своя, в дурную бесконечность, которая оказывается «жизнью всех».

Единственное слово поэмы, написанное не кириллицей и оттого находящееся в семантически исключительной позиции, — «homonimus», то есть одноимённый, соимённый,

омонимичный. Но, возможно, здесь подразумевается и «анонимный, безымянный»: по документам — с «фамилией», формально семейный и даже имеющий имя, но лишь номинально. Большинство населения страны состоит из одиночек. И имя им — и фамилия — Легион Имяреков.

Главный персонаж поэмы «не личность, а, скорее, тип» — «<...> замечательное наблюдение Олега Чухонцева» (Коркия 1988: 41). Общность обстоятельств порождает общность линий жизни: «Никто не занимается друг другом. / Никто не хочет жертвовать собой. / Взаимное хождение по мукам / стыдливо именуется судьбой. // А между тем и судьбы дико схожи, / и красная цена любой — пятак» (Коркия 1989: 203).

Это субъект, находящийся в промежуточном состоянии, в кружении по вечному чистилищу, он словно постоянно изблёвывает из уст своих и никак не может прийти к решению ни одного вопроса. Чухонцев воплотил в своей поэме героя, который застрял между исповедью и покаянием, не дошедшего до действия (наиболее выразительное продолжение такой линии можно найти у А. Башлачёва в «Егоркиной былинке» и «Ванюше» — см. Скворцов 2015: 361—376).

Алексей Семёнов — несостоятельный защитник своей индивидуальности и глухой слушатель музыки своего времени. Выхолощенная тайна его фамилии символически разрушает его собственную семью, ибо семья — свободный союз личностей, а не симбиоз утративших своё «я» людей-функций.

Отношение повествователя к герою тем не менее далеко от прямолинейности. Оно мигрирует от точки зрения стороннего наблюдателя к почти пророческому обличению и в итоге нейтрализуется самоуничижительным выводом: «Не всё ль равно мне, кто жених, / кто муж и чья жена невеста, / когда и я не лучше их, / и все мы из того же теста: / одна душа и две души...» (Чухонцев 2019: 325). Подведение к выводам и нена-

стаивание на них — не риторическая, дежурная деликатность выражения, а характерное для зрелого и толерантного стиля мышления автора признание.

Душевное состояние Семёнова демонстрируется переплетением внутренних монологов, несобственно-прямой речи и авторских комментариев. Устная речь представлена в поэме короткими, почти функциональными фразами. Узнаваемая черта поэтики Чухонцева — обыгрывание устойчивых выражений, в меньшей степени цитат, в большей — фразеологизмов. В поэме авторская и несобственно-прямая речь также пересыпаны ими: «даром без костей / язык, размоченный в фужере», «как Пешков по Руси, / ужом в заоблачные выси», «он с ухмылкой тонкой / нарочно куры строил им, / а куры мечены зелёной», «волна прошла — и омут тих», «А нам-то что, из кожи лезть? / Рвать когти в небо Иудеи?» и т. д. Однако реплики персонажей бедны, неоригинальны, как будто правила хорошего тона диктуют произносить вслух лишь одни банальности.

Слова, принадлежащие как основным персонажам, так и эпизодическим, непоименованным, относятся к тому слою разговорной лексики, где речевая ситуация важнее того, кто говорит. Клише незыблемы — люди взаимозаменяемы: «— Чайку бы», «Ты идёшь?», «— Но ты не против, если я...», «— Твои дела!», «Штрафной! Штрафной!», «Пей, дорогой, и будь мужчиной!», «Ну, с праздничком!», «А хаши из чего?», «— Эй, друг, проснись!», «Вот идиот!», «Живее, гражданин, живее» и т. д. Выписанные подряд, они заставляют вспомнить концептуалистские опыты, особенно картографию Л. С. Рубинштейна, что начала оформляться именно в середине 1970-х (Зорин 1989). Но в «Однофамильце» приём используется независимо от экспериментов московского андеграунда и из него не делается культа (Роднянская 2000: 755). Он существует как

одна из стилистических красок в обширной палитре художника.

Речевые штампы в поэме отсылают не столько к практике концептуализма с её часто самоценными словесными кирпичиками, сколько к подтексту, понимаемому в чеховском духе: «В начале эволюции были монтажи банальностей в устах чеховских героев, в конце — постмодернистские абсурды и Лев Рубинштейн» (Гаспаров 2000: 396). У Чухонцева, как и у Чехова, люди толкуют о пустяках, а в это время в их жизни происходят действительно важные, может быть, даже роковые события.

«Чеховский фон» вообще многое объясняет в замысле поэмы. Раздвоенность, мягкотелость Семёнова словно усиливается благодаря его профессиональной принадлежности — «Герой, к несчастью, был филолог»: «<...> он видел, и довольно ясно, / что он ни в чём не убежден / и ни на что не мог решиться <...>» (Чухонцев 2019: 304, 311).

Свои метания он часто почти всерьёз соотносит с лекалом поведения того или иного классического персонажа — Отелло, Хозе, Оленина (все трое упоминаются в тексте), Ленского: «<...> Семёнов был нацелен / лишь на одно: рогат! рогат! / кровать или предмет алькова — / рогат, халат <...>» (Чухонцев 2019: 316) — «А может быть и то: поэта / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета: / В нём пыл души бы охладел. / Во многом он бы изменился, / Расстался б с музами, женился, / В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стёганый халат <...>» (Пушкин 1978 (5): 117).

В ряд прототипов, мазохистски перебираемых героем, включён и Гамлет: «<...> с кондачка / решил он: что ему Гекуба!» (Чухонцев 2019: 302). Такие психологические черты сближают его с известным чеховским персонажем — «плохим хорошим человеком» из повести «Дуэль»: «<...> Лаевский

был когда-то на филологическом факультете, выписывал теперь два толстых журнала, говорил часто так умно, что только немногие его понимали, жил с интеллигентной женщиной <...>» (Чехов 1977: 359). Вот как он оправдывает собственные рефлексии и безделье: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета, — думал Лаевский дорогой. — Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (Чехов 1977: 366).

Генетическая связь Семёнова с чеховским персонажем и связь общего принципа создания характеров в «Однофамильце» с поэтикой классика обусловлена существенным обстоятельством: специфическая атмосфера чеховских рассказов с её бесконечными и едва уловимыми переливами настроений «хмурых людей», особый тип героя, неспособного довести драматические порывы до логического завершения, — всё это как нельзя лучше подходило для осмысления эпохи застоя. Из всех русских классиков именно Чехов воспринимался тогда как наиболее созвучный времени.

Композиция поэмы допускает сложные переходы от точки зрения автора к восприятию персонажа и обратно. Тем эффективнее и острее выглядит симметрия закольцованности: в финале герои вновь оказываются в привычном застолье, своего рода антибахтинском унылом карнавале.

Существуют и некоторые другие подтексты, важные для углублённого понимания культурного генезиса поэмы. В преломлённом свете в ней отражаются традиции жанров хождения, путешествия и романа воспитания. Где-то далеко на заднем аллюзивном плане мерцает «Божественная комедия». Определённое значение имеет и весь спектр сюжетов о двойничестве, раздвоении личности и втором, потайном «я» человека — от «Портрета» Гоголя и «Двойника» Достоевского до «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона и «Портрета Дориана Грея» Уайльда. Более близок и очевиден

Пушкин с «Медным всадником»: у Чухонцева маленький человек Семёнов в сцене разбивания витрины, по сути дела, говорит «Ужо тебе!..» *самому себе — чужому* (ср. Фаликов 2000: 179). В черновой рукописи пушкинской поэмы есть и фрагмент, описывающий главного героя поэмы как среднего, типичного человека, такого «как все», что близко теме Чухонцева: «Он был чиновник небогатый, / Безродный, круглый сирота, / Собою бледный, рябоватый, / Без роду, племени, связей, / Без денег, то есть без друзей, / А впрочем, гражданин столичный, / Каких встречаете вы тьму, / От вас нимало не отличный / Ни по лицу, ни по уму. / Как все, он вёл себя нестрога, / Как вы, о деньгах думал много, / Как вы, сгрустнув, курил табак, / Как вы носил мундирный фрак» (Пушкин 1977 (4): 404). Просматривается связь и с «Домиком в Коломне» — в обеих поэмах имеют место анекдотичность истории, обыденность тематики, мнимая «ничтожность» сюжета: «Больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего» (Пушкин 1977 (4): 244). Пустяковость коллизии и лукавые авторские комментарии к ней перебрасывают мостик от «Однофамильца» и к «Графу Нулину», где излагается ироническая история почти свершившейся супружеской измены. Негероичность Семёнова, аморфность его характера вызывают устойчивые ассоциации не только с чеховскими персонажами, но и с Подколесиним, и с живым трупом Протасовым.

Сознание героя-филолога в его горестных раздумьях об утрате собственных индивидуальных черт услужливо предлагает персонажу классический подтекст из русского психологического романа (курсив автора. — А. С.): «<...> всё лица делал: мимикрия? / а вышло, что лица и нет, / что и по сути как другие, / в век революций мировых, / технической и сексуальной, / другой, другой из тьмы других <...>» (Чухонцев 2019: 317).

Разработке темы одинаковых «других», противоположных суверенной личности, посвящено в «Обломове» несколько

страниц диалога слуги Захара с барином. Завязка его выглядит так: «— Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно... <...> — Другие не хуже! — с ужасом повторил Илья Ильич. — Вот до чего ты договорился! Я теперь буду знать, что я для тебя все равно, что „другой“!» (Гончаров 1959: 75). Но если для Обломова сравнение себя с другим — всего лишь умственное упражнение, щекочущее нервы, поскольку он твёрдо убеждён в своей самооценности, то для героя Чухонцева оно становится безжалостной самооценкой/самоуценкой.

Если тема «другого» или «двойника» отчётливо проявилась в русской литературе в XIX веке, то параллельная ей тема, столь же важная для поэмы, тема человека-дырки, господина Никто возникает впервые в комическом ключе у Пушкина («Граф Нулин») и с отчётливыми инфернальными обертонами у Гоголя («Ревизор», «Петербургские повести», «Мёртвые души»). Однако властно она заявляет о себе уже в XX веке. Соответствующие примеры многочисленны — от Саши Чёрного («Как бы мне не обменяться личностью: / Он войдёт в меня, а я в него, — / Я охвачен полной безразличностью / И боюсь решительно всего» (Чёрный 1996: 73)), И. Ф. Анненского («Не я, и не он, и не ты, / И то же, что я, и не то же: / Так были мы где-то похожи, / Что наши смешались черты» (Анненский 1990: 56, «Двойник»)), Б. Л. Пастернака («Их было много, ехавших навстречу. / <...> / О личностях не может быть и речи. / На них поставим лучше тут же крест» (Пастернак 1990 (1): 309, «Спекторский»)) и Д. И. Хармса («Жил один рыжий человек, у которого <...> ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем больше говорить» (Хармс 1994: 257) до Д. Г. Новикова («Я прошёл, как проходит в метро / человек без лица, но с поклажей, / по стране Левитана пейзажей / и советского информбюро»

(Новиков Д. 1997: 55 — более подробно см. Скворцов 2005: 166—169)².

Подведём общие итоги анализа поэмы. Эпичность Чухонцева, о которой критика во весь голос заговорила особенно после книги «Фифиа/Fifia», присутствовала в его поэзии всегда. Это не только широкое дыхание, неспешная манера повествования и историческая дальнорзоркость, но и умение вобрать в себя, остро лично, эмоционально выразить жизненные итоги множества разных судеб, раскрыть их индивидуальность и обобщить отдельные экзистенции до уровня единого национального опыта. Сгустком такого опыта и видится в русской поэзии «Однофамилец» Чухонцева.

«Батюшков»

(1977)

Внешне биографическое стихотворение Чухонцева «Батюшков» появилось в 1977 году. К тому времени автор уже создал небольшой, но значимый ряд стихов-«портретов», так или

² Одно из ответвлений темы двойничества, наиболее существенное для контекста «Однофамильца», — «взаимозаменяемость» людей с одинаковыми именами или фамилиями.

Прецедентный текст был создан ещё Державиным — стихотворение «Привратнику». Поэт комически возмущён тем, что слуга, доставив письмо не по адресу, спутал его с соседом-попом: «Един есть Бог, един Державин, / Я в глупой гордости мечтал. / Одна мне рифма — древний Навин, / Что солнца бег останавлиал». Перечислив ряд отличительных признаков меж собою и соседом, поэт ничтоже сумняшеся утверждает: «Я подлинник — он список мой» (Державин 2002: 540). Но здесь случай представлен автором как курьёз, а осмыслен со спокойным достоинством и с полным пониманием собственного величия. В совсем иной, трагической тональности о мнимом тождестве имён и людей писал Мандельштам: «Нет, никогда ничей я не был современник, / Мне не с руки почёт такой. / О, как противен мне какой-то соименник, / То был не я, то был другой» (Мандельштам 1990 (1): 154, «Нет, никогда ничей я не был современник...»).

иначе посвящённых русским поэтам и мыслителям: «Дель-виг» (1962), «Похвала Державину, рождённому столь хилым, что должно было содержать его в опаре, дабы получил он сколько-нибудь живности» (1965), «Чаадаев на Басманной» (1967), «Барков» (1968).

Как уже отмечалось выше, при всей важности конкретных историко-литературных реалий и аллюзий, имеющих в каждом из названных произведений, все они объединяются и неявной темой параллели с судьбой самого их создателя. «Батюшков» в этом отношении не исключение, но у него есть специфическая особенность, отличающая его от других «портретов»: странная, на первый взгляд, не подходящая для такого героя и такой темы стиховая форма. Она вызывает вполне определённые культурные ассоциации, которые, казалось бы, уводят читателя в иную сторону. Попробуем разобраться в поэтической загадке.

«Батюшков» написан размером знаменитой баллады В. А. Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (Ан4343 абаб):

Как табак доставал, да кальян набивал,
да колечки пускал в потолок.
На атласе курил, по шелку рассыпал
кучерявый со сна хохолок.

То ли птахой сновал, то ли носом клевал
на подушках да пуховиках.
— Как ты, батюшка, спал, где лежал-почивал?
— В облаках, — говорит, — в облаках.

А как вышел табак, да потёрся атлас,
да беспечный развеялся дух,

глянул: солнце колом — а пустыня для глаз.

То ли свет, то ли разум потух.

Видит: в тучах просвет — ан осклизлый провал;

видит: ангел — ан черви в глазах.

— Где ты, Батюшков, был, где всю жизнь пропадал?

— В небесах, — говорит, — в небесах.

(Чухонцев 2008: 160)

Ср.: «До рассвета поднявшись, коня оседлал / Знаменитый Смальгольмский барон; / И без отдыха гнал, меж утёсов и скал, / Он коня, торопясь в Бротерстон» и т. д. (Жуковский 2008: 149).

Чухонцев перенял у Жуковского внутренние рифмы, возникающие в большинстве строф баллады, и рифменные глагольные пары на «-ал» с формами ед. ч. мужск. рода, с одной из которых начинается и «Замок...», и «Батюшков».

Семантический ореол Ан4343 абаб, малоупотребительного в русской поэзии размера, после Жуковского прочно закрепился за жанром трагической баллады (см. один из последних рефлексов этой традиции — «Балладу о деве белого плёса» Т. Ю. Кибирова (1988)). Другой вариант его семантической окраски имеет сугубо подчинённый характер по отношению к основному: это пародии на «Замок...». «Существует <...> неск. пародий на балладу Жуковского, в т. ч. „Барон Брамбеус“ поэта 20—30-х гг. К. А. Бахтурина» (ЛЭ 1981: 47). Наиболее известные комические переложения — «До рассвета поднявшись, извозчика взял...» Дельвига (1824) и «Югельский барон» М. Ю. Лермонтова и В. И. Анненковой (1837). К пародиям примыкает и единственный случай обыгрывания трагедийного флёра Ан4343 мммм в детской поэзии — «Топтыгин и луна» Чуковского (1940).

Из пародий Чухонцев тоже кое-что почерпнул. Здесь он перенял принцип прозаической детализации, введения крупным планом бытовых, подчёркнуто неромантических деталей: «Но изорван был фрак, на манишке табак, / Ерофеичем весь он облит. / Не в парнасском бою, знать в питейном дому / Был квартальными больно побит» (Дельвиг 1963: 256), «Вот подходит к крыльцу, вот уж он на крыльце, / Вот в знакомый вбежал магазин, / Вытер пот на лице... Нет лица на купце: / Душу в пятки упрятал Смирдин» (Бахтурин 1972: 358). Однако в отличие от пародий на «Замок...» в «Батюшкове» нет травестии, и бытовизмы не высмеивают высокий слог, а уравнивают его.

Итак, возникает вопрос: почему Чухонцев избрал для стихотворения о погружающемся в безумие/инобытие Батюшкове размер, неизбежно вызывающий у читателя ассоциации с балладой вообще и «Замком...» в частности? Ведь получившийся результат довольно далёк от традиционной баллады. Предлагается следующий ответ: поэт обратился к Ан4343 абаб не напрямую, а через текст-посредник, который, собственно, и побудил его создать «Батюшкова». Таким текстом стало стихотворение А. С. Кушнера «Эти вечные счёты, расчёты, долги...» (из книги 1974 года).

Это сочинение по формальным показателям в конечном счёте тоже восходит к «Замку...». В строфоидах Кушнера в разных сочетаниях комбинируются пяти-, трёх- и двустопные анапесты с мужскими клаузулами в более длинных строках и женскими в более коротких. Стихи выдержаны в элегическом тоне и захватывают круг поэтических ассоциаций, в первую очередь связанных с реальными фактами жизни другого классика — Боратынского, его книгой «Сумерки» и стихотворением «На посев леса» (Гельфонд 2004).

Сохраняя ритмико-синтаксическую аллюзию на конкретный источник своего поэтического импульса, Чухонцев обы-

грывает одну кушнеровскую строку: «То ли в карты играл? / То ли в долг занимал? / Было пасмурно, осень. / Век железный — зато и презренный металл. / Или рощу сажал и считал, и считал, / Сколько высадил елей и сосен?» (Кушнер 1997: 92; здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. С.). Ср. у Чухонцева: «То ли птахой сновал, то ли носом клевал».

Сказанное позволяет прояснить внутренний посыл «Батюшкова». Перед нами — скрытое поэтическое соревнование авторов-современников. В середине 1970-х, в разгар застоя, оба пишут стихи с символическим подтекстом о драматических судьбах великих русских поэтов золотого века. Но их смысловая наполненность различна. В первом случае, «Снижая высоту трагического прозрения Боратынского, Кушнер утверждает последней строфой свою излюбленную мысль о вечном торжестве жизни, растворённом во всех деталях и подробностях бытия» (Гельфонд 2004: 262). Во втором изображается жизненный путь поэта, для которого детали бытия перестают существовать, — он найдёт успокоение только в небесах.

Адаптируя чужое слово к своему поэтическому миру, Чухонцев включил в текст автореминисценцию, усиливающую мотивы человеческой муки: «Видит: в тучах просвет — ан осклизлый провал; / видит: ангел — ан черви в глазах» — «<...> тот испанский сапог натянул — аж не дышит, / этот русский надел — ан и тот на гвоздях!» (Чухонцев 2008: 71, «Повествование о Курбском», 1967). Образ же червей в глазах восходит к «Концерту на вокзале» Мандельштама (1921), темой которого является отчаянная борьба музыки-поэзии в бездушном пространстве за жизнь: «Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит <...>» (Мандельштам 1990 (1): 139).

Чухонцев неявно откликнулся на стихотворение Кушнера, вероятно, ещё и потому, что в этом тексте есть аллюзия,

использованная Чухонцевым в элегии 1969 года: «...Я слышу, слышу родину свою...»: «Как заросли упруги: только тронь — / и обдадут, чтоб было неповадно. / И бабочки опять летят в огонь. / И снова жизнь свежа и безоглядна» (Чухонцев 2008: 101). Как уже отмечалось, словосочетание «жизнь свежа» входит в рефрен стихотворения Б. Пастернака «Да будет» (1919): «Рассвет расколыхнёт свечу, / Зажжёт и пустит в цель стрижа. / Напоминанием влечу: / Да будет так же жизнь свежа. // Заря, как выстрел в темноту. / Бабах! — и тухнет на лету / Пожар ружейного пыжа. / Да будет так же жизнь свежа» (Пастернак 1990 (1): 187) и т. д. Своим «снова» Чухонцев сигнализирует, что выражение взято у предшественника.

Пять лет спустя схожим образом поступает и Кушнер: «Всё равно эта жизнь и в конце хороша, / И в долгах, и в слезах, потому что свежа!» (Кушнер 1997: 92). У Чухонцева скрыто цитируется ещё Тарковский — «Верблюд» (1947) и «Малютка-жизнь» (1958): «А всё-таки жизнь хороша, / И мы в ней чего-нибудь стоим»; «Терзай меня — не изменюсь в лице. / Жизнь хороша, особенно в конце, / Хоть под дождём и без гроша в кармане, / Хоть в Судный день — с иголкой в гортани» (Тарковский 1991: 170, 173).

Таким образом, Чухонцев и Кушнер ссылаются на один и тот же источник. Это не ситуация одностороннего «выпада», как зачастую бывает в литературе, а редкий пример поэтического состязания двух современников, различно разрабатывающих близкие темы.

Чухонцев работает с текстом коллеги-современника «на его поле и его же средствами». Финал «Батюшкова» вызывает естественные ассоциации со знаменитыми строками Мандельштама: «И Батюшкова мне противна спесь: / Который час, его спросили здесь, / А он ответил любопытным: вечность!» (Мандельштам 1990 (1): 79, «Нет, не луна, а светлый циферблат...»). Здесь тоже прослеживается диалог с Кушнером, цитирующим

другие стихи Мандельштама, «Дикая кошка — армянская речь...»: «Снова дикая кошка бежит по пятам, / Приближается время платить по счетам <...>» (Кушнер 1997: 92). Но если Кушнер использует формулу классика, не вступая с ним в полемику, то Чухонцев, в соответствии со своей стратегией скрытой радикальной трансформации предшествующей традиции, Мандельштаму возражает: «— В небесах, — говорит, — в небесах», то есть вне времени, *в вечности*. Здесь ответ «в небесах» оценивается автором не как «спесь» Батюшкова, а как указание на единственно возможный для него модус бытия.

Последняя строка «Батюшкова» имеет и реальную основу в биографии несчастного героя стихотворения. Врач А. Дитрих, сопровождавший тяжело больного Батюшкова на родину, писал: «Я дал ему понять, что мы торопимся, путь наш долг и промедление нежелательно для него самого, поскольку мы едем на его родину. „Моя родина“, — медленно повторил он и указал рукой на небо»; «Ещё во время поездки он чувствовал иной раз мучительную скуку, но не хотел ничем занять себя, а только требовал, чтобы во всю мочь ехать дальше. Когда же его спрашивали, куда он хочет, он, не имея определённой цели, отвечал: „На небеса, к моему Отцу“ — подразумеваемая, конечно, Бога» (Дитрих 2001: 493, 498—499, гл. «Путешествие из Зонненштейна в Москву»); «Несчастный живёт в постоянном согласии лишь с небесами» (Там же: 500, гл. «Нынешнее состояние»).

В 1977 году Чухонцев, скорее всего, не имел возможности познакомиться с записками Дитриха. Тем важнее подобное совпадение. Оно свидетельствует о развитом историко-культурном чутье поэта.

Если Кушнер предлагает компромисс героя с действительностью, элиминируя трагедийность и растворяя её в мелочах быта, то Чухонцев пишет решительно бескомпромиссную картину и создаёт лирическую миниатюру, генерирующую

сложную жанровую семантику. Её можно квалифицировать как своего рода квазибалладу, где вся сюжетная часть вынесена за скобки, или как деромантизированную вариацию на романтическую тему поэтического одиночества.

Чухонцев принадлежит к художникам критического склада, тогда как Кушнер — консервативного. По этой причине первый не мог удовлетвориться тем, как второй интерпретирует тему судьбы поэта, последовательно сглаживая острые углы и с помощью образа Боратынского стремясь примирить темы рутины практической жизни и движения жизни внутренней. Образ безумного Батюшкова оказался Чухонцеву более близок при воплощении предельно общих представлений об отношениях поэта и реальной действительности.

«Батюшков» является также звеном в смысловой цепи других стихов Чухонцева, где фигура поэта или мыслителя смыкается с образом сумасшедшего или юродивого — но в любом случае человеком не от мира сего («Напоминание об Ивике», «Говорил, заговаривался, говорил...», «Семён Усуд», «Я из тёмной провинции странник...», «Кыё! Кыё!..»). В конечном счёте «неуместный» здесь балладный размер служит своеобразной маскировкой, позволяющей автору избежать прямолинейного пафоса при воплощении животрепещуще важной для его творчества темы.

«Из одной жизни (пробуждение)»

(1977, 1980)

«Из одной жизни (пробуждение)» (1977, 1980, далее — ИОЖ), крупное по форме сочинение Чухонцева, не только не подвергалось филологическому анализу, но и не привлекало особого внимания критики.

О раннем этапе истории создания произведения есть признание самого автора: «Едва ли в момент написания стиха поэту хочется сложностей и аллюзий. Ему хочется адекватного выражения. Причём лучше одним махом, без кропотливой работы и рысканья по словарям. Получается это редко, но когда получается, большего и не надо. Был такой случай в моей практике. Я шёл к приятелю на встречу Нового года. Накануне сильно выпил и чуть не подрался на улице. Проснулся. Чувствую — жив. Не попал в вытрезвитель, избежал драки. Пока приходил в себя, смотрю — уже десять вечера. В голове бьётся строка: „Проснувшись и в сознание приходя...“ Я написал строфу. Потом ещё. Меня толкают: пора, мол, идти. „Сейчас, сейчас“, — говорю и продолжаю писать. Так сочинил строк двадцать и по дороге закончил всё. А через три года ещё и дописал к этому стихотворению цикл» (Чухонцев 2005: 1).

Получившийся цикл можно квалифицировать и как поэму. Формально ИОЖ обладает необходимыми признаками традиционно понимаемого жанра поэмы: здесь есть развитие повествования, раскрытие характеров героев и их взаимодействия.

Сам автор не дал ясного жанрового определения своему сочинению ни при одной из его книжных публикаций (Чухонцев 1989, 1989б, 1997, 2008, 2019), но в издании 1997 года «Пробегающий пейзаж: Стихотворения и поэмы» перенёс ИОЖ в финальный раздел книги, где наряду с ним поместил поэмы «Однофамилец» и «Свои».

Каким бы ни был первотолчок к написанию произведения, сводить окончательный результат к биографическим предпосылкам нельзя. Грань «<...> между случайным и закономерным в генезисе художественного текста» (Пильщиков 2003: 20) зыбка. В данном случае первичный импульс был спонтанным и сугубо личным, но затем, по прошествии трёх лет, про-

изведение стало конструироваться по своим внутренним законам. Один эпизод из жизни автора превратился в описание опыта совсем иной жизни.

Подзаголовок поэмы Чухонцева символически прочитывается как «воскрешение». Похожая семантика заглавия уже встречалась в русской литературе — это роман Г. И. Газданова «Пробуждение» (1964), где речь идёт о физическом и душевном пробуждении-воскрешении человека под влиянием любви. Смысл названия сочинения Чухонцева допускает иное прочтение: из одной тленной жизни — в вечность. Само по себе явление пробуждения представляет собой в поэме развёрнутую метафору. Оно может восприниматься неоднозначно: это и переход от захватывающей реальности сна к унылому сну наяву, и восстание из мёртвых к новой жизни, и преддверие Страшного Суда. Характерно, что М. Санин охарактеризовал ИОЖ как «современный апокалипсис» (Санин 1989: 54).

«Конец света» имеет конкретное время и место. Время — рубеж 1970—1980-х. Место — столица СССР. Изображение Москвы как города-монстра было уже успешно опробовано Чухонцевым в лироэпике, созданной за три года до ИОЖ — в «Однофамильце». Но в сущности герои ИОЖ могут жить в любой точке страны: автора интересует не определённый географический локус, а Россия вообще и типичная российская семья, способная существовать где угодно — от Калининграда до Чукотки.

Событийный фон поэмы прост. Дж. Смит в работе, посвящённой поэтическому женскому сказу у А. Л. Величанского, попутно сформулировал нарративную основу ИОЖ: «<...> семья просыпается воскресным утром в московской квартире, и четыре части написаны сказом от лица мужа, жены, дочери и свекрови» (Смит 2002: 404).

Бесспорно, действие происходит воскресным утром в квартире (или доме). Но хотя дочь мыслит о проведении досуга

так: «<...> вот где балдеешь: / взять хоть Лужники <...>», а мать вспоминает, как «один художник / водил её в шикарный ресторан», делать из этого однозначные заключения о точном месте действия нельзя. Конечно, Лужники — знаменитый стадион в Москве, а шикарный ресторан вряд ли находится в деревне, но, возможно, изображённая семья живёт не в столице, а в Подмосковье. Герои поэмы явно негородского происхождения. Относительно бабки это очевидно, но и сын её, думая о некоем милиционере, не случайно вспоминает название деревни, видимо, для него самого родной или знакомой: «сидит такой, как в Киселёвке дома». Но даже если герои и москвичи, изъясняются они просторечно, да и оперируют явно не столичными, а провинциально-деревенскими категориями, что органично вписывается в художественный мир Чухонцева.

Упоминание Лужников придаёт повествованию сатирические обертоны: на стадионе в 1970-е годы проходили выступления поэтов-эстрадников, собиравшие десятки тысяч слушателей. Единственный случай острой литературной полемики в сочинении, повествующем о весьма далёких от литературы проблемах, связан именно с фрагментом, где девочка описывает посещение поэтического концерта. Здесь особенно наглядно проявлен приём, создающий специфический эффект в ИОЖ — двойное голосоведение. Героиня цитирует услышанную в Лужниках строку неизвестного ей стихотворца, но внутри её монолога автор погружает строку в такой контекст, где она не может не восприниматься иронически. Речь идёт о знаменитом в своё время стихотворении Е. А. Евтушенко «Идут белые снеги...» (1965), завершающемся сентенцией: «<...> если будет Россия, / значит, буду и я» (Евтушенко 1987: 122).

Чухонцев не воспроизводит последние строки стихотворения, но внутренне полемизирует с декларативно-пафосной, парадно-либеральной позицией современника. В ИОЖ

это выглядит так: «<...> а я люблю воскресную программу, / жуёшь себе с колбаской бутерброд, / а кто-нибудь, тряся свою бандуру, / перед тобою пляшет и поёт, / я вообще люблю литературу, / вот где балдеешь, взять хоть Лужники, / народу туча, нет пустых скамеек: / прожектора, поэты, пирожки / с повидлом по одиннадцать копеек — / копейка олимпийский сбор, гляжу, — / один выходит, свитерок с фасоном, / сижу вот так и пирожок держу, / а он с рукою перед микрофоном / как в поезде качнулся вдруг — идут / белые снега, а на слово шустрый, / так завернул, что даже ком вот тут, / не сразу раскусила, что с капустой, / да где тут аппетит, а стадион / так и гудит! <...>» (Чухонцев 2019: 345).

Что для героини — преддверие катарсиса, для автора — постыдный фарс, имеющий отношение не к искусству, а к развлечениям толпы, требующей хлеба и зрелищ, пирожков и поэтов; стадион здесь по прозрачной ассоциации соотнесён с Колизеем, «любители поэзии» с плебсом, а стихотворцы — с добровольными гладиаторами. Финал стихотворения Евтушенко, по всей видимости, также связан с латинской традицией, поскольку является примитивизированной вариацией на тему «Exegi monumentum...» Горация: «<...> Буду я вновь и вновь / Восхваляем, доколь по Капитолию // Жрец верховный ведёт деву безмолвную...» (Гораций 1970: 176), иначе говоря, «если будет Рим, то буду и я».

В одном интервью Чухонцев прокомментировал этот эпизод ИОЖ: «Не могу себе представить, чтобы кто-то из настоящих любителей [поэзии. — А. С.] пошёл в Лужники, разве что для того, чтобы посмотреть, что это такое, что за цирк. Слуцкий мне рассказывал (а я это вставил в один иронический монолог, его произносит дочка алкаша), что через микрофоны в зале было слышно, как возили в проходах пирожки по 11 копеек, из которых копейка шла на олимпийский сбор. Было та-

кое чувство, как лёгкая зыбь, когда волна чуть-чуть плещется, — жующий зал» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 70).

«Олимпийский сбор» позволяет конкретизировать время действия — конец 1970-х годов. В кругу авторов предвоенного и фронтового поколений Чухонцев не одинок в своём отвержении эстрадной поэзии шестидесятников. Вот мнение Ю. Д. Левитанского: «Если говорить серьёзно, тогда не было настоящего интереса к поэзии. Та поэзия являлась своеобразной компенсацией отсутствия некоторых форм общественной жизни, свободной прессы, например. <...>. Поэтому думаю, что в ту пору на тех вечерах в Лужниках тот же Заболоцкий не прошел бы... Боюсь, что и Ахматова тоже...» (Левитанский 1997: 5).

«Сказ», которым, по мнению Дж. Смита, написана вся поэма, имеет свою специфику. Перед нами не сказ в чистом виде, не изображение устной речи далёкого от автора персонажа, а двойное голосоведение, неоднозначное переплетение речи героев и автора, причём голос последнего, поначалу едва заметный, постепенно крепнет и, наконец, полностью заглушает прочие. Переходы от голоса к голосу знаменуются игрой с точками зрения в плане идеологии, психологии и фразеологии (по терминологии Б. А. Успенского — Успенский 2000) и типами повествования то от третьего, то от первого лица, причём предугадать, где произойдёт подобный переход, практически невозможно. Но в самом общем виде схема такова: отец показан через косвенную речь (первая часть), мать представлена косвенной и внутренней речью (вторая), дочь — внутренней при внешнем отсутствии авторской (третья), бабушка — внутренней речью персонажа, затем полностью переходящей в авторскую (четвёртая часть).

За исключением бабушки герои поэмы бесфамильны и безымянны. Бабушку зовут Матрёна. Единственное имя собственное вводится в поэму с помощью прямого обращения героини ко

всевышнему: «<...> прости меня, неграмотную дуру, / <...> / помилуй бестолковую Матрёну» (Чухонцев 2008: 345).

Имя героини вызывает устойчивую ассоциацию с другим, более знаменитым персонажем, героиней рассказа А. И. Солженицына «Матрёнин двор». Вопросом об этом задался М. Санин: «<...> случайно ли совпадение имени героини чухонцевской поэмы и рассказа А. Солженицына?» (Санин 1989: 54). Вряд ли перед нами случайное совпадение. Это противоречило бы принципам художественной логики автора, чуткого к историко-литературным связям.

В определённом смысле образы двух старых женщин у прозаика и поэта — сходный тип героя. Это, прежде всего, тип несчастной, униженной тяжёлым и безрадостным существованием старухи, давно ни от кого не ждущей любви, понимания и благодарности за труд. Но имя «Матрёна» обладает и символическим зарядом — это прозрачный намёк на старославянизм «мать», а он по естественной стилистической ассоциации связан с устойчивым словосочетанием «мать Божья». И молитвенное обращение Матрёны к Богу в финале поэмы далеко не случайно (сакральное имя или местоимение «Ты» поминается в поэме в различных падежах десятикратно), причём столь же неслучайно высокие материи не возникают в монологах трёх остальных героев. Символически чухонцевская героиня — это и Дева Мария (ср. обращение к ней в позднейшем сочинении: «Мати Божия, Заступнице, в скорбех помилуй нас» (Чухонцев 2019: 423)).

Итак, композиция поэмы формально представляет четыре различные точки зрения на одну общую жизнь, и все они подаются с помощью различных типов речи. Разделение единого повествования на четыре части, в каждой из которых говорят разные персонажи, само по себе создаёт драматический (и отчасти драматургический) эффект. Но перед нами

не обычный пример ролевой лирики, а более сложно организованный текст уже хотя бы потому, что «ролей»/голосов на самом деле пять — последний принадлежит автору, который то маскируется с помощью голоса персонажа, то говорит своим голосом «внутри» речи героя вполне отчётливо. В этом отношении ИОЖ не имеет прямых аналогов в русской поэзии, хотя косвенных довольно много.

В лироэпике повествование обычно ведётся от лица автора с вкраплениями прямой и несобственно-прямой речи (поэмы А. С. Пушкина, «Современники» и «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «С курьерским поездом» А. Н. Апухтина, «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» В. В. Маяковского, «Соррентинские фотографии» В. Ф. Ходасевича, «Василий Тёркин» А. Т. Твардовского, «Детские фотографии» А. А. Дидурова и др.) либо воспроизводится «хаотическая» многоголосица, принципиальное смешение нескольких, а то и множества точек зрения («Сорок сороков», «Свободное время» В. П. Коркия и особенно поэмы М. А. Сухотина и «Большая Р.» В. Я. Строчкова). Коллажная полифония в первой половине XX века наиболее отчётливо проявилась в детской поэзии К. И. Чуковского («Крокодил»), в «Двенадцати» А. А. Блока, затем в той или иной степени её использовали М. А. Кузмин («Лазарь», «Форель разбивает лёд»), Н. А. Заболоцкий («Безумный волк»), А. А. Ахматова («Поэма без героя»). Во второй половине XX века к ней обращались авторы самых разных эстетических ориентаций, причём не столько в лироэпике, сколько в лирике или в песнях — И. А. Бродский, Г. В. Сапгир, В. С. Высоцкий, А. А. Галич, Ю. Ч. Ким, А. А. Вознесенский, Э. В. Лимонов, Саша Соколов, М. В. Науменко, А. Н. Башлачёв, Я. С. Дягилева, Егор Летов, А. Л. Величанский, Л. С. Рубинштейн, Д. А. Пригов, Т. Ю. Кибиров, Н. Ю. Искренко, В. Я. Друк, В. Я. Строчков, Е. А. Бунимович и многие другие.

В XIX—XX веках «Принцип диалогической дополнительности становится <...> чрезвычайно актуальным и приобретает большие моделирующие возможности» (Бройтман 1997: 171). Следы подобного мировосприятия видны уже в «Евгении Онегине», и всё же принцип дополнительности, совмещения разных точек зрения, голосов и субъектов речи касается в первую очередь прозы, в поэзию он перешёл позже, к концу XIX века.

Сюжетно-композиционная структура ИОЖ с её строгим разделением на четыре части, до известной степени соответствующие четырём голосам персонажей, отсылает скорее к прозаической, нежели к поэтической традиции. Подобных примеров из различных литератур и эпох немало: «Опасные связи» Ш. де Лакло, «Лунный камень» У. Коллинза, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Дж. Фаулза, «Хазарский словарь» М. Павича, «Между собакой и волком» С. Соколова, не говоря уже об игре с точками зрения с помощью приёма текста в тексте — от «Тысячи и одной ночи» до «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого. Для русской прозы прецедентным классическим текстом со сложной игрой точками зрения на один объект безусловно является лермонтовский «Герой нашего времени» (1840), хотя смелые эксперименты с композицией (в стернианском духе) проводились и ранее — например, А. Ф. Вельтманом в «Страннике» (1831—1832). Наконец, выразительный пример диалогического построения романа с помощью поэтически-высокой и прозаически-бытовой точек зрения представляет собой «Двойная жизнь» К. К. Павловой (1848).

Близкие поэме Чухонцева отечественные поэтические параллели по сюжетно-композиционному построению — «Летние записки 73 года» Ю. Ч. Кима (1973) и «Страшный суд» А. П. Тимофеевского (2000), созданные, соответственно, до и после текста Чухонцева. Но у Кима очевиден интерес к дра-

матургической форме, кроме того, авторский голос отчётливо проявлен с самого начала и отделён от остальных. Текст Тимофеевского же — «апликация» отрывков из высказываний, принадлежащих разным голосам. Но все они названы автором, и снова авторский голос от остальных отделён. В обоих текстах структурообразующими оказываются библейские образы и мотивы, важные и для понимания некоторых мотивов сочинения Чухонцева.

Ещё одна из нетривиальных генетических нитей, ведущих к ИОЖ, идёт через поэзию, прозу и кинематограф. Это роман в стихах Р. Браунинга «Кольцо и книга» (1868—1869), рассказ Р. Акутагавы «В чаще» (1920-е гг.), фильм А. Куросавы «Расёмон» (1950) и поэма И. А. Бродского «Посвящается Ялте» (1969). (О предположительном влиянии Браунинга на «Лазаря» Кузмина говорили А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик, а цепочку Браунинг — Кузмин — Бродский увидел В. В. Сонькин (Сонькин 2001: 193—194)). Произведения выстраиваются именно в такой последовательности по ряду причин, прежде всего по хронологии, но и по однонаправленной генетической зависимости: роман Браунинга — первоисточник идеи «В чаще», фильм Куросавы — экранизация рассказа Акутагавы, а «Расёмон» (именно знаменитый фильм, шедший в СССР в первой половине 1960-х годов, а не известный менее в ту пору рассказ) повлиял на замысел и композицию поэмы Бродского.

«Посвящается Ялте» имеет отношение к поэме Чухонцева, которая находится с произведением Бродского в скрытой полемике, проявившейся и в формальной организации текста, и на уровне авторской идеи. В критике вообще неоднократно возникала мысль противопоставления Чухонцева Бродскому (Шайтанов 1999, Шубинский 2004, Шульпяков 2004, Булкина 2013), и данный случай в свою очередь подтверждает её обоснованность.

Размер «Посвящается Ялте» Бродского восходит к белому стиху драм Пушкина, ориентированному на драмы Шекспира («Для современников Пушкина и последующих читателей зависимость „Бориса Годунова“ от произведений Шекспира была вполне очевидной и явственно бросалась в глаза <...>» (Алексеев 1984: 264)). Отчётливая драматургичность поэмы Бродским намеренно подчёркивается. Все главки «Посвящается Ялте» по форме — монологи автора-повествователя, действующих лиц и рассказчика, не задействованного в сюжете, а реалистическая мотивировка речей четырёх основных персонажей — дача свидетельских показаний. Задающее вопросы лицо остаётся «за кадром» и без голоса. В этом отношении поэма Бродского соотносится уже с речевой организацией «В чаше» Акутагавы, где из диалога каждого персонажа с чиновником-следователем автор сознательно изымает реплики последнего, превращая речь героя в квазимонолог. Ещё один исток поэмы — цикл М. Кузмина «Лазарь», откуда Бродский мог позаимствовать идею изложения истории пятистопным ямбом и с помощью воссоздания ряда голосов, но само построение детективного сюжета с его последовательным раскрытием интриги опирается скорее на опыт Акутагавы и Куросавы, чем Кузмина.

Итог рассказа «В чаше» пессимистичен: истина неустановима, в мире властвуют ложь и иллюзия, а разумному и нравственному человеку ничего не остаётся, как стать законченным агностиком. Итог фильма «Расёмон» прямо противоположен — истина существует, она в принципе находима, но к этому надо приложить массу усилий, а верить в то, что все люди бессердечные лжецы, — этическое поражение. Итог «Посвящается Ялте» ближе к Акутагаве, чем к Куросаве: истина в принципе установима, но она не приносит облегчения никому, и лучше было бы её вообще не знать. Мир устро-

ен не столько несправедливо, сколько абсурдно, в нём могут быть внезапно нарушены все логические и человеческие связи, что должно настроить критический разум на меланхолический лад.

Из всех поэм, написанных пятистопным ямбом и близких по времени создания к ИОЖ, сочинение Бродского более других может претендовать на звание одного из исторических и типологических предшественников поэмы Чухонцева. Сходство двух произведений не только метрическое, но и во многом композиционное: повествования разделены на части по числу точек зрения персонажей на описываемую ситуацию. Но ИОЖ в определённом отношении устроена сложнее и изощрённее, чем «Посвящается Ялте».

Прежде всего, ритмическая организация ИОЖ разнообразнее. Бродский неоднократно заявлял о стремлении к нейтрализации лирического элемента в стихе, к уподоблению стихового ритма размеренным движениям маятника. Авторские декларации подтверждаются стиховедческими исследованиями: установлено, что монотонность ритма у поэта отчётливо проявляется не только в четырёх- и пятистопном ямбе, но даже и отчасти в неклассическом стихе (Беглов 1996, Пироговская 2005). Ритмика же классических (и не только) размеров Чухонцева строится на принципах максимального разнообразия в рамках устойчивой метрической схемы.

Ситуация, смоделированная Чухонцевым, не оставляет ощущения искусственной, хотя и искусной символической конструкции, как в произведениях Акутагавы, Куросавы и Бродского. Напротив, поэма отличается именно своей «естественностью».

Чухонцев изображает отнюдь не исключительную, детективную ситуацию, как у Бродского, тем более не имеющую налёта сверхъестественности, как у японских художников. От-

того и драматургические условности ИОЖ не столь заметны — сюжетное напряжение сглажено. Во-вторых, если Акутагава, Куросава и Бродский заставляют своих персонажей говорить истину вслух, отчего те, как многие оказавшиеся под следствием, пытаются скрывать часть известной им правды или попросту лгать, то Чухонцев разнообразно играет со внутренней речью героев. Это уже условность не театральная, как монологи вслух и реплики в сторону, а поэтическая: перед нами изображение не устной речи персонажей, а их мыслей. Говоря с самим собой, человек более откровенен, чем с кем-либо, хотя и в такой ситуации возможен самообман или неспособность к критической самооценке. Наконец, метафизический итог ИОЖ, будучи окрашен в трагические тона, далеко не столь холодно-безнадёжен, как у Бродского.

Форма изображения внутреннего мира персонажей у Чухонцева сравнительно более «правдоподобна», а значит и более психологически достоверна. ИОЖ написана одним из традиционных размеров отечественного классического стиха — астрофическим Я5аБаБ. Вместе с тем пятистопный ямб «<...> представляет собой самый ритмически разнообразный размер русского литературного стихосложения» (Бейли 2004: 23; об истории размера см. также Томашевский 1929: 138—253, Гаспаров 1974: 100—108, Тарановский 2010: 153—268).

История семантического ореола русского пятистопного ямба знает периоды использования размера преимущественно в элегиях и драмах, но, начиная с экспериментов В. А. Жуковского 1810-х годов, значение приобретает разделение этого пятистопника на рифмованный и белый (Гаспаров 2000б: 121—125). После пушкинских «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» белый пятистопный ямб преимущественно становится размером стихотворных драм, и традиция эта отчасти жива до сих пор (см., например, стихотворные фрагмен-

ты пьес «Чума на оба ваших дома» Г. И. Горина и «Сказка Арденнского леса» Ю. Ч. Кима, подавляющее большинство драм В. П. Коркия).

Пятистопный ямб «Посвящается Ялте» и ИОЖ — единый метр, но белый и рифмованный пятистопный ямб — разные размеры. Но семантические ореолы двух размеров у Чухонцева часто сближаются до неразличимости.

Неполное семантическое расхождение между близкородственной парой пятистопников в русской поэтической традиции обусловлено исторически. «Срывы» в рифмованный стих совершал уже Пушкин в «Борисе Годунове», пьесе, окончательно узаконившей привязку белого пятистопного ямба к драматургии, причём его эксперименты странным образом не замечались на протяжении более полутора столетий (Шоу 2002). А у Вяземского, например, есть стихотворение «На прощанье», 54 строки которого написаны белым стихом, остальные 34 — рифмованным.

В плане взаимодействия рифмованного и белого стиха особый интерес у Чухонцева представляет стихотворение «Бывшим маршрутом» (1973), где рифмованные по смежному принципу строки пятистопного ямба перемежаются фрагментами, по рабочему определению М. Л. Гаспарова, так называемой мнимой прозы, написанной белым пятистопным ямбом (Гаспаров 2001: 18—19).

Чухонцев не одинок в стремлении экспериментировать с комбинированием рифмованного и белого пятистопного ямба. В последней трети XX века это делали многие авторы. Достаточно упомянуть здесь «Сегодня дважды в ночь я видел сон...» и «Ещё далёко мне до патриарха...» (1980) С. М. Гандлевского, «Малолеток» (1984—1986) Д. С. Самойлова, «Пишу тебе из общего давно...» (начало 1980-х) и «вот на линованном листе письмо...» (2006) А. П. Цветкова.

В сознании современных поэтов семантический ореол пятистопного ямба часто включает в себя как его драматический извод, то есть белый стих, так и эпический или лирический, рифмованный. В XIX веке «<...> утвердившись в драме прочнее, чем где бы то ни было, белый 5-ст. ямб начинает оказывать обратное влияние на лирику и эпос» (Гаспаров 2000: 125). Ныне, давно разветвившись на несколько формально-семантических рукавов, пятистопный ямб под пером иных авторов подчас вновь сливается в единое смысловое русло — эффект любопытный и неординарный.

Сюжетно-композиционные истоки и стиховая форма «Пробуждения» разнообразны и полигенетичны. Помимо драматического субстрата и собственно лироэпического начала для поэмы не менее важен эффект влияния прозы. Он сказывается как на композиции, так и на устройстве стиха. В поэме Чухонцев, следуя основному руслу развития своего творчества, мастерски создаёт у читателя ощущение прозаизированности стиха, вместе с тем, по выражению Пушкина, не превращая поэзию «в прозу, да и дурную».

Для вещественного выражения взаимодействия прозаического и поэтического начал в ИОЖ требуется подвергнуть текст поэмы статистическому анализу по нескольким параметрам, достаточным для подтверждения исходной гипотезы: количеству строк в каждой части, соотношению «низкой» и книжной, высокой лексики, использованию инверсий, ритмической организации, мелодики стиха, свойствам рифмы и цезуры, количеству анжамбеманов. «Только применяя точные методы исследования, мы получим право говорить о „чувстве, которым проникнута вся поэма“, об „идее, управляющей действиями героев“ и т<ому> п<одобные> высокие слова”, в которые необходимо вкладывать „конкретный смысл“» (Ярхо 2006: 48).

Все четыре части поэмы имеют равное членение по 40 строк. Рифмовка перекрёстная (аБаБ), и в каждой части по 10 строфоидов. По существу, Чухонцев играет с числовыми стиховыми показателями: его поэма пропорционально воспроизводит идеально-равновесный стандарт лирического текста средней длины (стихотворения в 16 строк, состоящего из четырёх четверостиший), только увеличенный на порядок.

Каждая часть представляет собой синтаксическое целое — одно гигантское сложноподчинённое предложение. Во всех четырёх частях это единство легко может быть расчленено на ряд более коротких периодов, но Чухонцеву требовалось синтаксическими средствами создать эффект потока сознания — приёма, зародившегося в прозе и лишь впоследствии перешедшего в поэзию и драматургию.

На речевых характеристиках персонажей строится основной эффект неоднозначности, драматургичности голосоведения поэмы. Особый интерес представляет использование высокого книжного стиля в речи героев. Можно с уверенностью утверждать, что как редкая или книжная лексика, так и некоторые грамматические формы, прежде всего причастия и деепричастия, неорганичны для речи и мыслительного процесса персонажей. Они свидетельствуют о переключении точки зрения и вкраплении авторского голоса в повествование. «К слабым участкам системы языка относится употребление деепричастных оборотов: по правилам грамматики субъект-подлежащие главного предложения и субъект зависимого глагола должны совпадать» (Земская 2002: 40). Под «слабостью» здесь понимается известная синтаксическая трудность, требующая от говорящего особого внимания к согласованию частей речи при употреблении причастий и особенно деепричастий. Как следствие, люди с невысоким уровнем языковой культуры сознательно или интуитивно стараются в устной ре-

чи их избегать, либо зачастую употребляют с нарушениями нормы.

Контрастность стилей в поэме легко ощутима: «высокая» и «низкая» лексика, несмотря на давний отказ поэтов от строгого следования теории трёх штилей, и поныне нередко отчётливо отграничивается как авторами, так и читателями. «<...> канон теории трёх штилей надолго пережил своё официальное существование и в смягчённой, подспудной форме дожил чуть ли не до XX века. То есть стилистическое смещение и смешение высокого и низкого продолжало быть эстетически ощутимым и тогда, когда догма трёх штилей давно уже потеряла силу, и даже когда она была уже совершенно забыта» (Гинзбург 1997: 42—43).

Рассмотрим теперь статистику употребления книжной и высокой лексики в поэме.

- Часть 1.* Причастия и деепричастия — в 5 строках; высокий штиль — в 3 строках.
- Часть 2.* Причастия и деепричастия — в 5 строках; высокий штиль — в 4 строках.
- Часть 3.* Деепричастия — в 2 строках; высокий штиль — в 1 строке.
- Часть 4.* Причастия и деепричастия — в 14 строках; высокий штиль — в 24 строках.

В первой и второй частях показатели книжности стиля одинаково невысоки, в третьей снижаются почти до полного исчезновения, а в четвёртой столь же резко возрастают. По количеству причастий, деепричастий и стилистически высокой лексики последняя часть превосходит все предыдущие вместе взятые. Это объяснимо композиционной игрой с точками зрения. Третья часть — единственная, написанная полностью

от лица персонажа, авторский голос в ней внешне практически не проявлен. В первой полностью и во второй частично повествование от третьего лица влияет на стиль. Четвёртая часть на первый взгляд написана от лица бабки Матрёны, но фактически авторский голос начинает доминировать уже с середины, со строки «спаси нас от душевной тесноты», а со строки «не оставляй, прошу, мужей и жён» этот голос окончательно перекрывает голос героини.

Речевые характеристики персонажей и смена точек зрения свидетельствуют о повышении уровня рефлексии и усложнении степеней осмысления действительности от первой части к четвёртой. Глава семейства озабочен сугубо эгоистическими ощущениями, вращающимися вокруг темы алкоголя. Его жена уже думает не только о себе, переживает из-за отношений с остальными членами семьи, однако круг её мысленных интересов ограничен бытом и за его пределы почти не выходит. Дочь-подросток, с одной стороны, демонстрирует явную инфантильность, даже несколько не соответствующую развитию сознания тринадцатилетней девочки, а с другой — оказывается внутренне более свободной и пока ещё не придавленной пятой тяжёлого и бездуховного существования, почти полностью накрывшей её родителей. Наконец, бабушка при всей своей неграмотности и «темноте разума» — единственная героиня, способная перейти от быта к бытию, правда не без помощи автора.

Лексико-тематический контраст финала и произведения в целом вызывает устойчивую ассоциацию с поэмой А. Блока «Двенадцать», где последние шесть строк, казалось бы, идейно и стилистически противоречат всему предыдущему повествованию. Однако такие переходы типичны для лироэпических (и отчасти лирических) сочинений самого Чухонцева, и потому этот приём можно рассматривать как идейно-тематический топос художественного мира поэта.

Инверсированная речь есть речь по преимуществу поэтическая, и необычный порядок слов в предложении для стихотворной речи естествен. Поэтому особенно интересно, как именно обращается с инверсией в поэме автор, подчёркивает ли он её или затушёвывает. Уже первая строка поэмы содержит в себе инверсию: «Проснувшись, и в сознание приходя...», тем самым задавая тему противостояния «поэтичности» при очевидном контрасте с преимущественным употреблением разговорной лексики и изображением отнюдь не высоких предметов и явлений жизни.

Имеет смысл прокомментировать лишь некоторые наиболее выразительные случаи инверсий в ИОЖ, а в остальном ограничиться сухой статистикой.

Часть 1. 8 случаев.

Часть 2. 5 случаев.

В строке «у складов оружейных, у которых» можно было избежать инверсии: «у оружейных складов, у которых». Вероятно, по эвфоническим соображениям, чтобы не допустить слияния двух гласных в начале строки, автор отказался от такого написания, намеренно утяжелил синтаксис, сдвинув его в сторону поэтического. А выражение «я нарисую обнажённой вас», напротив, и в разговорной речи могло звучать именно так, инверсированно: вполне возможно, это цитата из намеренно иронически-архаизированной речи художника, которую героиня запомнила буквально. Инверсия в строке «хоть вызвали куда мозги бы вправить» обусловлена фразеологизмом и работает на прозаизацию.

Часть 3. 10 случаев.

Часть 4. 14 случаев — больше, чем во всех предыдущих.

Обращает на себя внимание строка «прости меня, неграмотную дуру», где отсутствие инверсии создаёт ощущение возвышенной, «поэтической» речи. В реальной речи именно инверсия воспринималась бы как разговорная и простонародная форма. Старуха скорее всего скажет: «прости меня, дуру неграмотную», хотя ниже в поэме и стоит строка «помилуй бестолковую Матрёну». В первом случае героиня говорит от первого лица, оттого и существительное более естественно воспринимается как идущее перед прилагательным. Во втором, явно бессознательно подражая молитвенному стилю, она говорит о себе в третьем лице, оттого и «(Господи) помилуй (её) бестолковую Матрёну». В реальной ситуации старуха, скорее всего, сказала бы «помилуй меня, бестолковую».

Количество инверсий в поэме заметно возрастает к последней части вместе с изменением стиля от разговорно-сниженного к высокому и молитвенному — это «антипрозаическая» тенденция.

В случае с пиррихиями, как и в случае с цезурой и рифмовкой (см. ниже), помимо чисто количественных показателей для большей наглядности приведём и данные в процентах.

Часть 1. На первой стопе — 18 (45%); на второй — 23 (57,5%); на третьей — 17 (42,5%); на четвёртой — 33 (82,5%); на пятой — 0. Пропуски трёх ударений в 14 строках — 35%.

Часть 2. На первой стопе — 27 (67,5%); на второй — 19 (47,5%); на третьей — 28 (70%); на четвёртой — 36 (90%); на пятой — 0. Пропуски трёх ударений в 29 строках — 72%, причём строка «замерзший караульный старшина́» вообще может быть прочитана с одним иктом.

- Часть 3. На первой стопе — 21 (52,5%); на второй — 21 (52,5%); на третьей — 20 (50%); на четвёртой — 30 (75%); на пятой — 0. Пропуски трёх ударений в 13 строках — 32,5 %,
- Часть 4. На первой стопе — 16 (40%); на второй — 19 (47,5%); на третьей — 11 (27,5%); на четвёртой — 29 (72,5%); на пятой — 0. Пропуски трёх ударений в трёх строках — 7,5%.

Сохранение арсиса на последней стопе и пиррихия на предпоследней — пожалуй, единственное свойство ритмики поэмы, напрямую восходящее к организации классического пятистопного ямба, так как у Чухонцева с не меньшим постоянством пропуски ударений возникают на всех иных стопах, кроме пятой. В трёх частях более трети строк (а во второй части — две трети), в принципе, с учётом разговорной интонации допускают три пиррихия, причём иногда подряд: «да личность выяснять, слюнявя палец», «я нарисую обнажённой вас», «то Польша, объявляют, в положенье», «а кто-нибудь, тряся свою бандуру».

Исчезающее малое количество спондеев и смещений ударения внутри лексем, напротив, отсылает к ритмике пятистопного ямба в самом ритмически строгом изводе. Резкое падение случаев трёх пиррихий в строке фиксируется лишь в четвёртой части поэмы, и это свидетельствует о её относительно большей ритмической консервативности, что соответствует семантике финала поэмы.

Некоторая общая тенденция ритмики поэмы согласуется с законом регрессивной акцентной диссимиляции К. Ф. Тарановского, по которому финальный икт самый сильный, а предпоследний — самый слабый. Однако уже третий икт в разных частях поэмы оказывается то сильным (первая и четвёртая ча-

сти), то слабым (третья и особенно вторая часть), второй же и первый икты ведут себя столь же ритмически разнообразно.

Ритмика поэмы «блуждает» между альтернирующим трёхчленным ритмом (с 1-м, 3-м, и 5-м сильными иктами — такова первая и четвертая части), выровненным (где ударность первых трёх иктов приблизительно одинакова — такова третья часть) и нисходящим (где ударность постепенно понижается от первого икта к четвертому — такова была бы вторая часть, если бы не относительно сильный второй икт, сближающий её и с альтернирующим типом ритма).

Итак, явный отход от жёсткой метрической схемы с её пятью обязательными ударными местами приближает ритм сочинения к естественной, непреднамеренно организованной речи, в которой обычно нет легко предсказуемого или явно уловимого на слух чередования сильных и слабых ударных мест.

Мелодика поэмы (совпадение и расхождение ритмической и логической интонаций), как следует из распределения ударных и безударных мест, приближается к говорному типу стиха и лишь в последней части склоняется к декламационному.

Цезура в поэме плавающая, она непредсказуемо возникает то после второй, то после третьей стопы, а примерно в трети случаев отсутствует. Она далека от классичности, её мерцающее состояние прозаизирует ритмику стиха, создавая гибкую, подвижную интонацию разговорной речи. Чаще всего цезура встречается после второй стопы, меньше — после третьей (особенно в третьей части), а её полное отсутствие наблюдается в среднем в 30% случаев.

Часть 1. После второй стопы — 15 случаев (37,5%); после третьей — 13 (32,5%); отсутствие — 12 случаев (30%).

- Часть 2. После второй стопы — 13 случаев (32,5%); после третьей — 13 (32,5%); отсутствие — 14 случаев (35%).
- Часть 3. После второй стопы — 20 случаев (50%); после третьей — 5 (12,5%); отсутствие — 15 случаев (37,5%).
- Часть 4. После второй стопы — 17 случаев (42,5%); после третьей — 12 (30%); отсутствие — 11 случаев (27,5%).

В отношении соблюдения/несоблюдения цезурированности особо интересна четвёртая часть — монолог Матрёны, переходящий в авторскую речь, которая семантически и стилистически представляет собой молитву. Казалось бы, ритмика стиха должна соответствовать лексико-синтаксическому построению и становиться к финалу наиболее строгой, «выправленной», архаичной, однако ритм коды лишь чуть более ровен, чем в трёх предыдущих частях, причём из-за снижения пиррихий, а не за счёт большей урегулированности цезуры.

Вывод о цезурированности стиха поэмы аналогичен касающемуся пиррихий: внутрстиховое членение весьма разнообразно, оно создаёт гибкую, непредсказуемую интонацию стиха и также работает на эффект непреднамеренности, разговорности речи.

Количество анжамбеманов как специфически стихового ритмико-синтаксического явления от части к части неуклонно падает. Особенно заметны переходы от первой ко второй и от третьей к четвёртой частям. В этом отношении речь в повествовании синтаксически становится всё более плавной и ближе к финалу более торжественной. Стих поэмы, по терминологии М. И. Шапира, последовательно мигрирует от антисинтаксической организации поэтической речи к наиболее архаичной, синтаксической (Шапир 2003).

Часть 1. 18 случаев (45%). Часть 2. 14 (35%).
Часть 3. 12 (30%). Часть 4. 6 случаев (15%).

Способ рифмовки в ИОЖ один из самых распространённых в русской поэзии — перекрёстный, аБаБ. По звуковому составу рифмы распределяются следующим образом.

Часть 1. Точные рифмы с совпадающим предупредительным согласным — 4 пары (3 мужских, 1 женская) — 20%; узуально точные рифмы с несовпадающим предупредительным согласным — 10 пар (7 мужских, 3 женских) — 50%; йотированная — 1 пара женской рифмы — 5%; приблизительные — 2 пары (женская рифма) — 10%; неточные — 3 пары (женская рифма) — 15%.

Часть 2. Точные рифмы с совпадающим предупредительным согласным — 2 пары мужских — 10%; узуально точные рифмы с несовпадающим предупредительным согласным — 13 пар (8 мужских, 5 женских) — 65%; йотированная — 1 пара женской — 5%; приблизительные — 3 пары женской — 15%; приблизительные составные — 1 пара женской — 5%.

Часть 3. Точная рифма — 8 пар (5 мужских, 3 женских) — 40%; узуально точная — 8 пар (5 мужских, 3 женских) — 40%; приблизительная — 2 пары женских — 10%; неточная — 2 пары женских — 10%.

Часть 4. Точная — 4 пары мужских — 20%; узуально точная — 6 пар (5 мужских, 1 женская) — 30%, узуально точная, составная — 1 пара — 5%, всего — 35%; йотированная — 1 пара женской — 5%; приблизительная — 2 пары женской — 10%; неточная — 6 пар (1 мужская, 5 женских) — 30%.

Приведённый выше перечень рифм показывает устойчиво высокий процент узуально точных рифм во всех частях поэмы: он не опускается ниже 35% и поднимается до 65% — самого высокого показателя для всех типов рифм.

Узуально точной рифма типа «скамеек/копеек» стала исторически, в пушкинское время её однозначно посчитали бы точной, но с позиции последней трети XX века её точность относительна. Критерии ужесточились, и современный читатель привык воспринимать как точную рифму не только с совпадающими гласными и заударной частью, но и с опорным согласным, то есть не «родит/паразит», а «кран/ресторан». Но и бесспорно точные рифмы в поэме всё же не полностью нивелированы, их число колеблется от 10 до 40%, причём в двух случаях процент оказывается средним — по 20%. Однако узуально точные вкупе с прочими (йотированными, приблизительными и неточными) явно их перевешивают. В результате в поэме представлены почти все основные виды рифм из разряда общеупотребительных и почти нет редких, изысканных, а тем более вычурных.

На всю поэму — всего три очевидно нетривиальные рифменные пары — составная рифма, тяготеющая к каламбурности: «вправить/права ведь» во второй части и два примера из четвёртой части — стилистически резко полярная пара, в отрыве от контекста создающая комический, бурлескный эффект (в поэме этот контраст окрашен скорее горькой иронией): «десницей/опохмелиться», а также заключительная составная рифма «громы / пожнём мы». В конце частей Чухонцев предпочитает ставить либо точную, либо сложно организованную, составную рифму — таковы три случая из четырёх. Читательское внимание естественно концентрируется на сильной позиции текста.

Как уже говорилось, Чухонцев владеет любыми типами рифмовки, по мере необходимости применяя то неброские, то изощрённые. Рифмовка поэмы сделана по современным канонам на живую нитку, поскольку нарочито небрежна, иногда почти «неумела», подчас ей вообще достаточно совпадения ударных гласных при несовпадении предударных и заударных согласных: «дома/полбатона», «выжидая/такая». Допускаются и несовпадение заударных гласных: «плюнул/подумал», и случаи простейших глагольных рифм: «повалиться/пробудиться». В целом способ рифмовки в поэме можно квалифицировать как намеренно стёртый и банальный, и сделано это, вероятно, для того, чтобы читатель не отвлекался на слишком заметную искусственность такого приёма, как рифма, и сосредоточил внимание на потенциально бесконечно льющемся потоке «спонтанной» внутренней речи.

Способ рифмовки в поэме работает скорее на эффект прозаизированности, чем наоборот: автор затушёвывает чересчур заметный элемент художественной речи, который в читательском сознании связан преимущественно с поэзией, а не с прозой (хотя само присутствие рифмы, как в стихе, так и в прозе, — признак факультативный, не позволяющий провести границу между двумя формами речи). Если учитывать, что рифма зародилась не в поэзии, а в прозе, то такой вывод не покажется парадоксальным.

Итак, формально-выразительные средства поэмы объективно разделяются на создающие эффект разговорности и прозаичности (речевые характеристики персонажей, употребление сниженной лексики, подвижная цезура, обилие пиррихийев, мелодика стиха и способ рифмовки) и эффект возвышенно-поэтической речи (симметричное разделение на четыре части, где каждая является синтаксическим целым, одинаковое количество строк в частях, резкий рост возвышенной,

книжной лексики в четвёртой части, возрастающее количество инверсий и уменьшающееся — анжамбеманов, редкие случаи спондеев, употребление, пусть и единичное, риторических повторов: «<...> и была такая, / такая рань ещё <...>»). Вместе с тем стихии прозы и поэзии наряду с драматической основой в поэме переплетены.

Поэт живописует мир, где люди несчастны, одиноки и душевно глухи даже к самым близким, мир людей, не способных к последовательному размышлению и углублённому самоанализу, мир, в котором, точно в болотной тине, вязнет и тонет всякое истинно человеческое проявление. Но его грустные жители всё же время от времени смутно ощущают тоску по какой-то иной, невыносимо прекрасной действительности, и это даёт надежду персонажам, автору и читателям.

В своё время, выражая суть мироощущения гармонического поэта и держа перед мысленным взором поэзию Пушкина, Гоголь сказал: «Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» (Гоголь 1967 (6): 383). Чухонцев — поэт скорее драматического склада, но мысль классика вполне применима и к его творчеству.

В каденции ИОЖ отчётливо звучит голос повествователя, достигающий пророческой мощи: «<...> и если грех наш весь / перед Тобой, Тебе метать и громы: / что со слезами мы посеём здесь, / потом с великой радостью пожнём мы» (Чухонцев 2008: 212). Такие финалы характерны для русской поэтической традиции библейских переложений. Ср. завершение поэмы «Иов. Свободное подражание священной книге Иова» Ф. Н. Глинки: «<...> Он / Испытан Богом был — испытан строго: / Пустыня вся, страдальца слыша стон, / Дивилась, как он мог стерпеть так много!! / Но Бог воззрел и — всё былое сон! — / Темнит нас грех, но чистит огонь страданий, / И сла-

док плод от горьких испытаний!..» (Глинка 1986: 220; курсив автора).

В поэме «Из одной жизни (*пробуждение*)» Чухонцев в полном согласии с магистральной линией своего творчества балансирует между «поэтичностью» и «прозой жизни», содержательно и формально воссоздавая их драматическое единство, что проявляется в специфическом жанровом синтезе, где есть элементы драмы, модернистской прозы и подчёркнуто субъективной лирики. В конечном счёте авторский голос гармонизирует болящий дух персонажей, и над нищей скудостью представленного быта торжествует пронзительная возвышенная нота.

«Свои (семейная хроника)»

(1982)

Поэма Чухонцева «Свои (*семейная хроника*)» (1982, далее — ССХ, цитируется по изд. Чухонцев 2019: 246—263, некоторые варианты строк по Чухонцев 2008: 239—252) на сегодняшний момент — последнее крупное лироэпическое произведение автора, если не считать таковыми цикл «Из одной жизни (*пробуждение*)» (1977, 1980) и большие стихотворения «Закрытие сезона (*descriptio*)» (1996), «Вальдшнеп» (2003) и «Общее фото» (2012). Как и предыдущая, «Однофамилец», она почти не попадала в поле зрения филологов, за исключением единичного упоминания (Зализняк и др. 2005: 182).

Проанализируем ССХ, выбрав несколько параметров: генезис поэмы, интертекстуальные отсылки, некоторые формальные особенности текста и общую идею произведения.

Сам Чухонцев не раскрывал истоков своего сочинения. Для поэта типично затуманенное литературных аллюзий, и под-

час кажется, что «природа» в его поэзии значит куда больше, чем «культура». Автор признаётся: «Как человек я похож на персонажа, когда-то поразившего меня этим сходством, — Степана Головлёва, который кончил Московский университет, пришёл босиком в свою родную Головлёвку и всё забыл. И по мне культура — тень от облаков, бегущая по лугу или по зелёному полю <...>. Такова память: когда она живая, когда она движется. <...> Культура, когда она многообразна, ты от неё устаешь, но хорошо, чтобы она от тебя не устала» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 65).

На самом деле и «природа», и «культура» равно важны для поэта. Вот и в приведённом фрагменте интервью он обыгрывает поэтический подтекст: «Как дымный столп светлеет в вышине! — / Как тень от облаков неуловима!.. / „Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, — / Не светлый дым, блестящий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма...“» (Тютчев 1965: 114).

Ничего противоречивого в позиции Чухонцева нет. Он слишком хорошо понимает опасность отравления схоластическим знанием, столь распространённую в постмодернистскую эпоху, того недоверия к природе, которое в конечном счёте оказывается и отрицанием культуры, и потому всегда старается поверять последнюю живым духовным, душевным и житейским опытом и знанием.

Генезис поэмы. Авторское определение жанра сочинения, — «семейная хроника», — неоднозначно. Эпитет «семейная» действительно характеризует ведущую тему: предмет рассказа — не биография одного героя, а история рода. «Хронику» же следует понимать довольно условно. Традиционная хроника предполагает минимум вмешательства в повествование суждений нарратора. Обычно его голос выполняет функцию регистратора фактов и событий. В этом отношении поэма далеко

уходит от канона. Кроме того, собственно строгое следование хронологии в сочинении нарушается, уступая место сложно-монтажу разновременных фрагментов, чередующихся по прихотливой логике ассоциаций рассказчика.

История семьи, рода — объект множества произведений разных эпох и национальных литератур. В данном случае важна традиция семейных саг, где главной темой оказывается преодоление давления времени и социума, как в цикле романов У. Фолкнера, а не вырождение и деградация целого генеалогического древа в духе «Будденброков» Т. Манна.

В отечественной литературе известны выдающиеся художественные произведения автобиографического характера, где повествователь является одновременно и персонажем, максимально приближенным к образу автора. В XIX веке это «Детство», «Отрочество» и «Юность» Л. Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова и его же «Семейная хроника» (по-видимому, именно она повлияла на определение жанра ССХ), «Былое и думы» А. И. Герцена, в XX — автобиографическая трилогия М. Горького, «Лето Господне» И. С. Шмелёва, а в период, более близкий к созданию поэмы, — «Последний поклон» В. П. Астафьева (на что указала И. Б. Роднянская (Роднянская 2006 (2): 146)), некоторые рассказы Ф. А. Искандера, главы и эпизоды его романа «Сандро из Чегема», книга рассказов «Наши» С. Д. Довлатова.

Все упомянутые произведения — прозаические. При обращении к русской поэтической традиции прямых аналогий сочинению Чухонцева не нашлось. Отдалённое типологическое сходство просматривается лишь со «Школьной антологией» И. А. Бродского, но, как следует из названия, она посвящена не родственникам автора, а одноклассникам. Фактически, ССХ и поныне остаётся уникальным жанровым образованием в русской поэзии.

Семейная хроника Чухонцева отчасти антологична и в этом отношении связана с некоторыми образцами зарубежной поэзии. В латинской литературе здесь не пройти мимо поминальных «Паренталий» («О родных») Децима Магна Авсония, а из поэзии нового времени — «Антологии Спун-Ривер» и «Нового Спун-Ривера» Эдгара Ли Мастерса.

Наиболее близок Чухонцеву Авсоний с его циклом тридцати стихотворений, где поэт на склоне дней отдаёт каждому родственнику поминальную или заздравную благодарственную дань. Больше сходства с заголовком сочинения Авсония, чем в книге «Из сих пределов», имело название поэмы в издании «Современника»: «Свои» — и ниже, где обычно помещается эпитафия, — «Памяти близких» (Чухонцев 1989: 81). В издании «Художественной литературы» того же года указание «Памяти близких» — это уже подзаголовок, сохранённый и в «Содержании» (Чухонцев 1989б: 162, 302).

Влияние «О родных» на замысел ССХ тем более вероятно, что этот цикл в переводе М. Л. Гаспарова был впервые полностью издан в СССР именно в 1982 году (ПЛП 1982: 49—63) и в ту пору стал заметным культурным событием. Американский же классик рубежа веков мог подсказать Чухонцеву принцип демократического отношения автора к своим героям, стремления к невыделенности кого-либо из общей картины вне зависимости от масштаба их личности и степени участия в судьбе автора — когда все достойны равного внимания. Мастерс несомненно входит в круг значимых для Чухонцева поэтов, его имя он упомянул в своём интервью 2004 года, рассказав о несостоявшемся замысле цикла стихотворных новелл о близких и знакомых людях (Чухонцев, Шайтанов 2004: 72—73).

Вместе с тем ССХ существенно отличается от антологических циклов Авсония и Мастерса не только стилистически, но и сюжетно-композиционным построением: перед читателем

разворачивается не ряд отдельных стихотворений, связанных единой темой, а неразрывное лироэпическое повествование, где главный герой — не автор и не кто-либо иной из персонажей, а весь род — и символически — *народ вообще*. Чухонцев не отказывается от обращения к конкретным судьбам, но не сосредоточивается полностью ни на одной из них — он выдвигает на доске все фигуры широким фронтом, а не проводит какую-то одну избранную пешку в ферзи.

Некоторое влияние на ССХ оказала переводческая деятельность Чухонцева в целом, прежде всего переводы из англоязычной поэзии. Повседневная жизнь народа — одна из основных тем Р. Фроста, она немаловажна и для других переведённых Чухонцевым авторов, прежде всего Дж. Китса и Р. П. Уоррена.

Следует отдельно остановиться на связи некоторых мотивов ССХ с поэзией и личностью Дж. Китса, единственного автора, прямо названного в поэме: «Могу гордиться, / что Пегас мой, как у Китса, / тоже с конного двора» (Чухонцев 2019: 253). Упоминание имени английского романтика в ССХ обусловлено несколькими важными причинами, сплетающимися в сложную психолого-социокультурную амальгаму.

В поэме имя Китса связано с Чухонцевым прежде всего биографически и лишь потом поэтически: отцы обоих поэтов были конюхами (см. автобиографический очерк «Лицо на групповом портрете» — Чухонцев 1989б: 8—9). Чухонцев не только переводил Китса (Чухонцев 2014б: 39—52), но и воспринимал его как в чём-то близкого по духу автора. В его собственных стихах можно найти мотивы и образы, перекликающиеся с китсовскими, и все они имеют отношение к деревенски-провинциальному быту.

Английский романтик полноценно вошёл в русскую поэзию с того момента, когда его перевёл Б. Л. Пастернак. Русский

Китс — во многом Китс Пастернака. Можно сказать, Чухонцеву — переводчику и поэту он достался по наследству от старшего коллеги.

Сравним образные совпадения у Чухонцева с пастернаковским Китсом: «Пора плодоношенья и дождей! / Ты вместе с солнцем огибаешь мызу, / Советуясь, во сколько штук гроздей / Одеть лозу, обвившую карнизы; / Как яблоками отягчённый ствол / У входа к дому опереть на колья, / И вспучить тыкву, и напыжить шейки / Лесных орехов, и как можно доле / Растить последние цветы для пчёл, / Чтоб думали, что час их не прошёл / И ломится в их клейкие ячейки. // Кто не видал тебя в воротах риг? / Забравшись на задворки экономий, / На сквозняке, раскинув воротник, / Ты сидя отдыхаешь на соломе / <...> / Иль со снопом одоньев от богатых, / Подняв охапку, переходишь брод; / Или тисков подвертываешь гнёт / И смотришь, как из яблочка сидр сочится» (Поэзия английского романтизма 1975: 549—595); «Или в деревне — то-то любо / идти с ведёрком за водой, / грибы на потных стенках сруба / сбивать дрожашую бадьёй; / а пчёлы в парниковой раме / уже жужжат и жалят слух <...>», «<...> забраться на душистый сеновал / в конюшне милицейской и впотьмах — / змея! змея! — испытывая страх, / лежать на сене — а покос лесной — / и каждый шорох чувствовать спиной», «<...> раздвинем половицы / и вниз сойдём, где сидр хранится / и зеленеет маринад» (Чухонцев 2008: 121, 135, 155).

Подобные переключки — не случайность, Китс действительно близок русскому поэту с его празднично-чувственным, но и драматичным ощущением многовекового патриархального житья. Наконец, у Чухонцева есть стихотворение, прямо воспроизводящее дух поэзии Китса, причём одна его строка, «On the fairest time of June», «В прекрасную пору июня», взята в качестве эпиграфа: «Ещё помидорной рассаде / большие нужны костыли, / и щели в искрящей ограде / въюном ещё

не заросли; // ещё предзакатные краски / легки, как однажды в году, / и пух одуванчиков майских / не тонет в июньском пруду. // <...> // Довольно с тебя и окраины, / и неба, и вспышек гвоздик. / Ты, может быть, сам не без тайны, / но, к счастью, её не постиг» (Чухонцев 2008: 124).

При всей сложности интертекстуального пласта поэмы имеются источники, выделяющиеся на общем фоне своим формальным либо концептуальным сходством с ССХ. Одно из таких существенно важных претекстов — автобиографическое стихотворение А. А. Тарковского «Жили-были», созданное незадолго до ССХ, в 1975 году и впервые опубликованное в составе книги «Зимний день» (1979).

Помимо некоторого формального соответствия (Х4 А6ААА6) оно имеет и важные мотивные и идейные точки соприкосновения с поэмой. У старшего современника Чухонцева повествуется история драматических переживаний российского народа вообще и семьи Тарковских в частности в революционный период. Перечисленные мытарства (война, гибель близких, нищета, болезни, голод) со сходными подробностями описываются и в ССХ. Однако существенней иное обстоятельство: в финале «Жили-были» мальчик-повествователь впервые в жизни обретает поэтическое вдохновение и неожиданно для себя и близких сочиняет наивные жизнеутверждающие стихи о преодолении страданий (в то же время заключительные строки «Жили-были» содержат тонко отрафлексированную отсылку к «Фаэтонщику»: «Так, в Нагорном Карабахе, / В хищном городе Шуше / Я изведал эти страхи, / Соприродные душе» (Мандельштам 1990 (1): 184)).

В ССХ мотив рождения певца из жестокой прозы жизни также реализован — но не напрямую, а подспудно. Наиболее важные переключки (формальные, мотивные, стилистические) между стихотворением Тарковского и ССХ выделе-

ны ниже. Они отнюдь не случайны — Чухонцев внимательно читал Тарковского, начиная с его первой книги 1962 года, но и старший коллега впоследствии стал ценить творчество младшего. Критик Н. Н. Кружков, общавшийся с Тарковским, пишет: «В середине 70-х мне довелось один раз с друзьями навестить Арсения Тарковского. Я знал, что Арсений Тарковский встречался с Цветаевой, Ахматовой, Мандельштамом, Заболоцким. В ту пору он находился в зените своей славы. Мы заговорили о современной поэзии. Я спросил, знает ли он Олега Чухонцева, знаком ли с его творчеством? „Нет, — сказал он, подумав, — вот Юнну Мориц знаю“. „А вы всё-таки почитайте“, — посоветовал я. Отрадно было потом узнать, что незадолго до своей смерти А. Тарковский сказал: „Чухонцев — это моя надежда“» (Кружков 2012).

*Вся Россия голодала,
Чуть жила на холоду,
Граммофоны, одеяла,
Стулья, шапки, что попало
На пшено и соль меняла
В девятнадцатом году.*

*А в России, мать честная,
пертурбация сплошная —
с Капиталом бьётся Труд:
гарью пахнет и железом,
кто с винтовкой, кто с обрезом, —
и куска не подадут. <...>*

*Брата старшего убили,
И отец уже ослеп,
Всё имущество спустили,
Жили, как в пустой могиле,
Жили-были, воду пили
И пекли крапивный хлеб.*

*Как не стало Евдокима,
а потом убили сына,
да другого — волчья състь,
мало, что ли, им? — из флота
третьего за анекдоты
лес отравили валить,*

*Мать согнулась, постарела,
Поседела в сорок лет
И на худенькое тело
Рвань по-нищенски надела;
Ляжет спать — я то и дело:
Дышит мама или нет?*

*как четвёртый сын, последний,
двадцатичетырёхлетний,
повидавший фронт и тыл,
в дом вернувшийся, от муки
непереносимой, руки
на себя же наложил, —*

Гости что-то стали редки
В девятнадцатом году.
Сердобольные соседки
Тоже, будто птицы в клетке
На своей засохшей ветке,
Жили у себя в аду.

Но картошки гниловойтой
Нам соседка принесла
И сказала:
— Как богато
Жили нищие когда-то.
Бог Россию виноватой
Счёл за Гришкины дела.

Вечер был. Сказала:
— Ешьте! —
Подала лепёшки мать.
Муза в розовой одежде,
Не являвшаяся прежде,
Вдруг предстала мне в надежде
Не давать ночами спать.

Первое стихотворенье
Сочинял я как в бреду:
«Из картошки в воскресенье
Мама испекла печенье!»
Так познал я вдохновенье
В девятнадцатом году.

Тарковский 1991: 340—341

села Маня, поглядела —
слез уж не было, — присела
с краешка на табурет,
не зашла, не поседела,
только вдруг окаменела
на почти что тридцать лет. <...>

Я в то лето scarлатиной
заболел. Сухой щетиной
на поле хирел овёс,
где мы с мамой шли в больницу,
зной звенел, молчали птицы,
мама еле шла от слёз, —

я-то думал: из-за дыма, —
шли мы кладбищем и мимо.
— Я умру? — как идиот
сглузу обернулся к маме;
мама белыми губами
улыбнулась: — Я вперёд... <...>

Жили всё-таки, страдали,
век ничей не заедали,
а давали жить другим.
Стало быть, не за горами
вечное, а за плечами.
Мир им, мёртвым и живым! <...>

*Чухонцев 2019: 247, 250—251,
255—256, 261*

Формальные особенности. Приступая к работе над лироэпикой, стихотворец обычно особенно тщательно выбирает размер будущего произведения. Роднянская в рецензии на книгу «Фифа/Fifa», упоминая о двух поэмах автора, пишет: «Не

обинуясь Чухонцев написал свою лучшую из давнишних поэм, „Однофамильца“, четырёхстопным ямбом с бессменной перекрёстной рифмовкой, а повесть о родне — „Свои“ — элементарным четырёхстопным хореем» (Роднянская 2006 (2): 156).

Об изошрённом стихе «Однофамильца» речь уже шла, что же касается стиха «Своих», то его четырёхстопный хорей не представляется элементарным. Более того — он кое в чём сложнее, чем в другой поэме, как вследствие строфической и синтаксической организации, так и из-за особенностей ритмики.

Ко времени создания ССХ Чухонцев уже попробовал свои силы в лироэпическом астрофическом четырёх- и пятистопном ямбе («Однофамилец» и «Из одной жизни (пробуждение)»), размерах, привычных в русской поэзии для крупных произведений. Но выбор строфического хорей — шаг нетривиальный и смелый.

Во-первых, хореем написано сравнительно немного запомнившихся поэтических полотен: «Бахариана, или Неизвестный» М. М. Хераскова (преимущественно белым), ряд сказок А. С. Пушкина, «Конёк-горбунок» П. П. Ершова, социальная сатира «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границую, дан л’этранже» И. П. Мятлева, а в XX веке к нему обращались снова в сказках К. И. Чуковский и А. Т. Твардовский в двух поэмах о Тёркине. Во-вторых, среди перечисленных поэм нет тех, где последовательно выдерживалась бы какая-либо строфическая форма. Устойчивая строфика (X4 aaXa) имеется в драматическом сказе Л. А. Филатова «Про Фёдота-стрельца, удалого молодца», но он был завершён на несколько лет позже ССХ.

Единственным предшественником Чухонцева, создавшим повествовательное произведение в том же размере (X4 AAбВВб), был Херасков с его полиметрической поэмой «Пилигри-

мы, или Искатели счастья» (1795). Её хореический фрагмент, вставную новеллу в сорок три строфы, сближает с ССХ лишь ориентация на динамичное повествование, а не на отвлечённые медитации: «Царь словамъ его не внемлетъ; / Нимфу подъялъ онъ, объемлетъ... / Громъ Зелнера поразилъ! / Царь пастушку лобызаетъ, / А Зелнера гнѣвъ терзаетъ; — / Въ грудь ей ножъ Зелнеръ вонзилъ!» (Херасков 1797: 274). У Хераскова рассказ выдержан в привычном для него духе «полезного увеселения» аллегорически-мифологической поэзии, отчётливо ориентированной на масонские идеалы (Давыдов 1999), что ни в какой степени не свойственно полотну Чухонцева.

За русским лироэпическим хореом тянется шлейф фольклорно-сказочных ассоциаций. Но строфа Х4 ААБВВБ отсылает к совсем иной традиции.

Впервые она была введена в русскую поэзию В. К. Тредиаковским в «Псалтири» («Псаломъ LIX, Боже, отринулъ ны еси»). Однако шестистишия Тредиаковского также имели предшествующий образец в отечественной литературе — одические десятистишия М. В. Ломоносова Х4 АБАБВВГДДГ («Ода, которую сочинил господин Франциск де Салиньяк де ля Мота Фенелон, архиепископ дюк Камбрейский, Священныя римския империи принц», 1738): «Где б мне толь забавно было, / Места я сыскать не мог, / Мысль мою б так взвеселило, / Сей земли как уголок. / Парка жизнь мою скончает / Мирно здесь и увенчает. / День последней допрядет; / Прах мой будет почивати. / Тирс, любви чтоб долг воздати, / Надо мной слез ток прольет» (Ломоносов 1959: 13).

Тредиаковский, создавая свою строфу, «отсѣк» первые четыре строки (АБАБ): «Боже! Ты насъ всѣхъ отринулъ; / Ахъ! повсюду насъ раскинулъ, / И разгнѣвался на насъ; / Но ущедрить соизволи: / Се растрясъ всю землю въ доли, / Расщелѣл вездѣ тотчасъ» (Тредиаковский 1989: 150).

Заметим, что хореические десятистишия Ломоносова в отличие от шестистиший Третьяковского прижились менее, и их можно встретить обычно у полузабытых авторов, например, у Н. П. Николева в стилизованной под военный фольклор оде «Русские солдаты, Гудошная песнь на случай взятия Очакова» (1789). Это сочинение с его бурлескностью, обильным употреблением простонародных, грубоватых выражений и общей «прозаизированностью» с точки зрения стиля может восприниматься как один из текстов-предшественников не только «Василия Тёркина» А. Твардовского, но и поэмы Чухонцева: «Встарь бывали легки греки, / Нынче лёгок русачок; / Шаг ему чрез степь и реки — / С горки на гору скачок; / Пеший с конным поспекает, / Он бежит и попевает / В честь начальникам своим; / Русаку обоз не нужен, / За плечьями обед и ужин, / С ним запас и кухня с ним» (Поэты XVIII века (2) 1972: 45). В ССХ имеются и фразеологические параллели песне: «Буде турок не забудет, / Как считать, так много будет, / Грифель добрый изведёшь» (Там же) — «Разве это позабудешь? / Позабудешь — жить не будешь <...>» (Чухонцев 2019: 252).

Тем не менее на рубеже XVIII—XIX веков строфа X4 АБАБВВгДДг ещё ощущалась как одическая, приличествующая высоким предметам. Так, относительно полное собрание стихотворных сочинений И. М. Долгорукого открывается разделом «Богу», где первым стоит «Гимнъ въ день моего рожденья», написанный именно этой строфой (Долгоруков 1849: 17—20).

После Третьяковского в 1759 году к строфе X4 ААБВВБ обратился А. П. Сумароков во втором переложении из 51-го псалма («Из того же псалма») и использовал его также в одном из фрагментов полиметрического либретто оперы «Прибежище добродетели». Оно заканчивалось хором: «Здравствуй, о ЕЛИСАВЕТА, / Царствуй нами многи лѣта, / Буди счастлива все-

гда! // Ты намъ мать, твои мы чада: / Небо дай, чтобъ Ей досада / Не коснулась никогда» (цит. по: Остолопов 1821: 294). Вероятно, в поэтическом сознании Сумарокова размер был прочно связан с одическим началом, и им вполне уместно было завершить действие, восхваляющее императрицу.

Помимо упомянутых авторов впоследствии эту строфику разрабатывали многие как выдающиеся, так и малоизвестные стихотворцы: М. Н. Муравьев («Ода на примерное взятие городка на Выборгской стороне в 1773 году», 1773 и «Ода третья», 1775), А. Г. Волков («Тоска по милой», начало XIX в.), Н. Д. Иванчин-Писарев («Божие величие в милостях к слабому смертному (Подражание Псалму СII)», 1810-е), «Смерть христианина» (перевод из Л. Расина), 1819), Г. Р. Державин (строфоиды стихотворения «Шуточное желание», 1802), С. П. Шевырѐв («Из В. Г. Ваккенродера. I», 1825), А. С. Пушкин («Рифма, звучная подруга...», 1828, «Воевода», 1833), В. А. Жуковский («Приход весны», 1831, перевод из Л. Уланда), Е. А. Боратынский («Окогченная летунья...», 1827, «Что за звуки? Мимоходом...», 1841, «Здравствуй, отрок сладкогласный!», 1841; см. также стихотворение «Ахилл», 1841, написанное смешанным размером), Н. М. Языков («Девятое мая» и «Крейцнахские солеварни», 1839), Я. П. Полонский («Татарка», 1848), П. А. Вяземский («Чуден блеск живой картины...», 1855), Ф. И. Тютчев («Под дыханьем непогоды...», 1850), А. Н. Майков («Анакреон», «Юношам», «Анакреон скульптору», «Алкивиад» из цикла «Камеи», 1852—1853), В. Г. Бенедиктов («Чесменские трофеи», между 1850 и 1856), Ф. И. Тютчев и А. Ф. Тютчева («Святые горы», 1862), А. А. Фет («Геро и Леандр», 1847, «Метель», 1847, «Ночь весенней негой дышит...», 1854, «Ива», 1854, «Роза», 1864 (?), «Я не знаю, не скажу я...», 1890), К. К. Павлова («Озеро Вален», 1861), А. Н. Апухтин («Пешеход», 1885), Ф. К. Сологуб («Птицы чёрные толпою...», «Имена твои не ложны...», «По-

луночную порою...», «Утро ласковое звонко...», 1900-е, «Плещут волны перебойно...», 1910-е, «Ах, лягушки по дорожке...», «Нет словам переговора...», 1920-е), И. А. Бунин («Первые ручки», 1901), М. А. Кузмин (из цикла «Любовь этого лета», 1906), С. Я. Городецкий («Я», часть 1 — «Я под солнцем беспечальным...», 1905, четыре стихотворения из пяти в цикле «Чертяка» — «На побегушках», «Полюбовники», «Мать», «Богомол», 1906, «Бой» из цикла «Светозор», 1907, «Клятва» из цикла «Тюремные песни»), Вяч. И. Иванов («Вызывание Вакха», 1906), К. Фофанов («Догорает мой светильник...», 1908), Саша Чёрный («Октябристы», 1908, «В башкирской деревне», 1910), В. Ф. Ходасевич («В заседании», 1921), С. Я. Парнок («Ветер из Виоголосы...», часть IV из цикла «Большая Медведица», 1932), Л. В. Лосев («Автобус из Нарвы», начало 1980-х) и др.

«Имена твои не ложны...» Сологуба написаны дериватом искомого размера: три шестистишия прорежены двумя катренами, а «В башкирской деревне» Саши Чёрного формально разбито на трехстишия, но де-факто это всё та же строфика: ААБ ВВБ ДДг ЕЕг. Отметим также, что в астрофическом эпосе «Василий Тёркин» А. Т. Твардовского (1941—1945) встречаются строфоиды, идентичные рассматриваемой строфе: «Скоростной, военный, чёрный, / Современный, двухмоторный, / Самолёт — стальная снасть — / Ухнул в землю, завывая, / Шар земной пробить желая / И в Америку попасть» (Твардовский 1986: 411).

Семантический ореол строфы Х4 ААБВВБ оказывается в итоге сложным, если не гетерогенным: здесь и напряжённая исповедальность псалмов (Тредиаковский, Сумароков, Иванчин-Писарев), и торжественность одического начала (Сумароков, Муравьев), и аллегоричность (Херасков), и сентиментальность (Волков), и эротическая игривость лёгкой поэзии (Державин), и религиозный экстаз (Шевырёв), и острота эпиграмматичности (Боратынский), и лирическая медитатив-

ность (Фет, Ходасевич), и бодрость дружеского послания (Языков), и ориенталистская стилизация (Полонский), и идилличность пейзажной зарисовки (Жуковский, Фет, Вяземский, Павлова), и балладный саспенс (Пушкин), и батально-одическая героика (Бенедиктов), и философичность героического пейзажа (Тютчев, Бунин), и стилизованная антологичность (Майков), и эмоциональность любовной лирики (Фет), и притчевость (Пушкин, Боратынский, Апухтин), и кургуазный эротизм (Кузмин, Парнок), и элегическая медитативность (Фофанов), и псевдославянская стилизация под языческую старину (Городецкий), и похожая стилизация — под античность (Вяч. Иванов), и социально-политическая сатира (Саша Чёрный, Лосев), и мрачная символичность (Сологуб), и задорная «простонародность» (Твардовский).

Чухонцев обратился к одному из самых ранних типов строфики в русской поэзии нового времени, за два с лишним века так и не обретшему устойчивый семантический ореол. Под пером поэта из разнородных компонентов возник новый эпический сплав, на равных правах вбирающий в себя едва ли не всё накопленное к тому времени богатство экспрессивного ореола этой строфики. При этом Чухонцев сознательно проигнорировал лишь обертоны политической сатиры (сатира социальная в ССХ отчасти есть) и — особенно — эротической поэзии во всех вариантах, от игривой до полупристойной.

Цитат или аллюзий из упомянутых текстов, написанных той же строфой, у Чухонцева почти нет, если не считать отсылок к «Первым ручьям» Бунина с их темой весеннего возрождения земли и символического преодоления смерти: «В белом поле — сон глубокий... / Но взгляни: вон одиноко / Жмётся птичка под межой. <...> // Скоро, скоро наберёмся / Новых сил мы и пробьёмся / Из снегов на Божий свет! / Бурны, мощны и широки / Будут полные потоки... / Не забудь же нас, по-

эт!» (Бунин 2014: 240). Ср.: «А над городом весенний / дым стоит и воскресеньем / пахнет бурая трава <...>. // И поля за переездом, / и лесок в дыму воскресном, / ёлочка стоит одна, / вон синичка, вон другая / на столбе, а вон и стая, / кто ещё там? — вот те на! <...>. Хорошо глядеть на свет. / Всюду жизнь живая бродит. / Веселитесь, всё проходит, / как сказал один поэт» (Чухонцев 2019: 262—263).

Буквальные же цитаты в поэме вообще единичны. Зато общий взгляд на историю строфики обнаруживает ряд формальных черт, с которыми автор сознательно работал, не только используя опыт традиции, но и трансформируя его.

В шестистишиях предшественников нередки анафоры, лексические и фразеологические повторы. У некоторых авторов чётко обозначена кольцевая композиция, вплоть до повторения первой строфы в финале («Геро и Леандр» Фета). У Чухонцева также есть буквальный повтор одной строфы, но спрятанный внутри текста (см. ниже).

Начиная с псалма Тредиаковского, в этом типе строфики проявилась тенденция к употреблению сравнительно малого процента прилагательных при преобладании существительных, глаголов, наречий и местоимений. Чухонцев идёт в русле той же традиции. В результате повествование ССХ не загромождается тормозящими действие подробностями и динамизируется.

Система рифмовки в большинстве образцов показывает, что поэты тяготеют к простым грамматическим рифмам, рифмам-дублетам. В этом отношении особенно показательно стихотворение Вяземского «Чуден блеск живой картины» (1855), почти все рифменные пары которого «дублетные»: *картины — вершины, на огне — в вышине, рдеет — алеет, цепью — степью, разлилось — зажглось, светозарно — янтарно, чистый — струистый, зачерпнуть — вдохнуть, Айвазовский — Жуковский*. Все-

го через сто с лишним лет после Ломоносова и Тредиаковского строфа оказалась настолько «обкатанной», что стихотворение Вяземского теперь воспринимается не столько как индивидуальное поэтическое высказывание, сколько как непреднамеренная демонстрация торжества традиции.

В соответствии с общей тенденцией на повторяемость лексики и фразеологии в строфах этого типа часто возникает внутренняя рифма, разделяющая короткую четырёхстопную строку на две двустопные части. Кроме того, строфа оказывается благодатной почвой для возникновения ритмико-синтаксических клише. Например, одной строфе Кузмина легко можно найти параллели у Хераскова и Апухтина: «*Прижимались, целовались, / Друг со дружкой сплетались, / Как с змеёю паладин... / Уж в окно запахла мята, / И подушка вся измята, / И один я, всё один...*» (Кузмин 2000: 63). Ср.: «*Вмигъ любовники спознались, / Сблизились, поцѣловались, / Противъ Римскихъ строгихъ правъ; / Цѣловались въ чистомъ полѣ, / Цѣловались по воле, / Потихоньку, а не въявь*» (Херасков 1797: 262); «*Те, что знали, что любили, / Спят давно в сырой могиле; / Средь неведомых равнин / Разбрелися остальные — / Жизни спутники былые... / Он один, совсем один*» (Апухтин 1991: 239).

Чухонцев неизменно использует эту особенность: «*<...> при бараче ли, при доме, / где собака на соломе <...>*», «*<...> там уток, а тут основа. / Не шелково, а сурово <...>*», «*Это жизнь по жилам бродит. / Род приходит, род уходит <...>*» (Чухонцев 2019: 249, 256—257, 261). Но автор не забывает демонстрировать и прямо противоположную тенденцию — к усложнению синтаксиса и ритмики. Поэтому если в ориентации на грамматический тип рифмовки Чухонцев идёт вслед за традицией, то по некоторым особенностям ритмико-синтаксической организации его поэма может быть противопоставлена всем предшествующим образцам в целом.

Одна из характерных примет этой стиховой структуры — разделение строфы на две количественно симметричные части. У большинства авторов концы третьей и шестой строк совпадают с концом предложения или синтаксического периода, а строки 1—2 и 4—5 нередко заключают в себе сходные или тождественные грамматические конструкции, синтаксический параллелизм и однородные члены предложения.

Подобные особенности синтаксического членения встречаются уже у Тредиаковского и тиражируются далее — см., например: «Пусть сидели бы и пели, / Вили гнёзды и свистели, / Выводили и птенцов; / Никогда б я не сгибался, — / Вечно ими любовался, / Был счастливей всех сучков» (Державин 2002: 465); «Зелень нивы, рощи лепет, / В небе жаворонка трепет, / Тёплый дождь, сверканье вод, — / Вас назвавши, что прибавить? / Чем иным тебя прославить, / Жизнь души, весны приход?» (Жуковский 2000: 271); «Сколько лет тобой страдал я, / Сколько лет тебя искал я! / От меня ты отперлась. / Не искал он, не страдал он; / Серебром лишь побряцал он, / И ему ты отдалась» (Пушкин 1977 (3): 244); «Ночь весенней негой дышит, / Ветер взморья не колышет, / Весь залив блестит, как сталь, / И над морем облаками, / Как ползущими горами, / Разукрасилась даль» (Фет 1986: 222), «Сыплет искры золотые, / Сеет розы огневые / И уносит их поток. / Над волной темнолазурной / Вечер пламенный и бурный / Обрывает свой веноч...» (Тютчев 1965: 127), «Плещут волны перебойно, / Небо сине, солнце знойно, / Алы маки под окном, / Жизнь моя течёт спокойно, / И роптать мне непристойно / Ни на что и ни о чём» (Сологуб 1995: 273) и др.

Случаи анжамбеманов внутри строф у поэтов до Чухонцева крайне редки, а синтаксические переносы из строфы в строфу встречаются у Фета («Я не знаю, не скажу я...», 1890) и Саши Чёрного («Октябристы», 1908): «Я не знаю, не скажу я, / Оттого ли, что пляжу я / На тебя, я всё пою, / И задорное весе-

лье / Ты, как лёгкое похмелье, / Проливаешь в песнь мою, //
 Иль — ещё того чудесней — / За моей дрожащей песней / Та-
 ет дум невольных мгла, / И за то ли, оттого ли / До томления,
 до боли / Ты приветливо светла?» (Фет 1986: 181—182); «От старух до гимназистов — / Все ругают октябристов, / Справедливость позабыв. / Разве раньше было мало / Хитрецов с душою вялой, / Лгущих всем наперерыв // И с наигранной осанкой, / Без смущенья пред охранкой, / С благородством на челе, / Обвинявших вслух погоду, / Не дающую народу / Жить в довольстве и тепле?» (Чёрный 1996: 149).

Заметим, что анжамбеманы возникают у поэтов на рубеже XIX—XX веков, а не у авторов более раннего периода, и это ещё довольно осторожные, «мягкие» варианты синтаксического переноса — синтагма не разрывается в неожиданном месте, и следующая строфа начинается с разделительного либо сочинительного союза. Чухонцев в ССХ значительно свободнее, чем его предшественники, обращается с синтаксисом и элегантно использует как традиционные возможности внутрострофического ритмико-синтаксического построения, так и принципиально новые для этого типа строфики.

Уже в первой строфе ССХ видны некоторые характерные черты как опоры на традицию, так и отталкивания от неё: «А от нас неподалёку / жили до судьбы, до срока / сестры мамины: одна — / с мужем маясь инвалидом, / две другие по убитым / убиваясь, — шла война» (Чухонцев 2019: 246). Повтор сходных формул «до судьбы, до срока» отсылает не только к литературной традиции, но и к фольклору, а два анжамбемана в одной строфе «до срока / сестры мамины» и «по убитым / убиваясь» — явления сугубо книжные и модернизаторские.

Вообще же употребление синтаксического и образного параллелизма и внутри строки, и в смежных строках используется Чухонцевым широко: «кто с винтовкой, кто с обрезом»,

«Худо было, бедно было», «Поостыла, постояла...», «от японской до германской, / от германской до гражданской», «А дорога — нету дольше, / а бездолье — нету горше», «тётю Маню под иконкой, / тётю Олю с похоронкой», «та на фронте — санитаркой, / эта в школе — медсестрой», «Мы несли его по снегу, / по протоптанному следу» и т. д.

Заметная черта поэмы, отчасти противопоставляющая её классическим образцам — учитывание опыта фольклора, причём автора интересуют в первую очередь жанры былины и особенно частушки.

Одна строфа (№ 13) откровенно частушечна: «Кликнет Нюра, выйдет Оля: / ой, недоля-дроля-дроля, / не ходи за мною вслед, / у тебя, у бедолаги, / помрачительные краги, / да штиблет под ними нет» (Чухонцев 2019: 248). Это мотивируется тем, что персонажи поют на деревенской гулянке. Но в целом знаки фольклора не концентрируются так явно, а рассеяны по тексту и синтезированы с генетически иными явлениями.

Нередки в поэме восходящие к фольклору формулы, сравнения и антитезы, как традиционные, так и стилизованные: «Сохни, дева, у колодца: / кто ушёл — тот не вернётся, / не вернётся никогда», «Даром во бору упала / ель-сосна, недаром стала / тётя Оля попивать», песенно-былинные и частушечные зачины почти трети всех строф: «Как в четырнадцатом годе...», «...как жена в холодной будке...», «Маня, Маня, тётя Маня», «Оля, Оля, тётя Оля, / ёлочка в холодном поле, / прозябала у реки», «Шура, Шура, тётя Шура, / говорили Шура дура...» и принцип кумулятивного эффекта простейшего синтаксического «нанизывания» строф, начинающихся с противительного союза «а» — всякий раз это сигнал начала нового сюжетного звена, обычно связанного с судьбой того или иного персонажа: «А дорога — нету дольше...», «А в России, мать честная, / пертурбация сплошная...», «А у Оли тоже горе...», «А у Шу-

ры говор за ночь...», «А „кирпичики“ затынет / инвалид...», «А уж Гришу так любила...», «А отец — тот был спокойный...», «А она была прекрасна / спящая <...>», «А как в дальний путь отпели...», «А октябрь холодный выпал...», «А на красную субботу...», «А над городом весенний / дым стоит <...>». Помимо всего прочего такие формальные связки указывают на потенциальную бесконечность рассказа. Не случайно они использованы в первой и последней строфах поэмы, что свидетельствует и о тяготении автора к кольцевой композиции: «А от нас неподалёку...» и «А за Клязьмой бор стеною».

По сравнению с ямбом в хорее труднее преодолевается ритмическая инерция, и можно предположить, что Чухонцев намеренно усложнял себе формальную задачу, решив модернизировать не самый ритмически «эластичный» размер.

Богатство ритмико-синтаксических вариаций поэмы придаёт ей гибкость интонации. Для лироэпического сочинения это немаловажное достоинство: в большой поэтической форме нежелательно утомлять читателя монотонностью. На девяносто строф «Своих» нет ни единого совпадения рисунка сильных и слабых ударных мест хотя бы двух шестистиший за исключением буквального повторения одной строфы.

Число ритмических рисунков подобных шестистиший фактически неисчерпаемо. Вместе с тем отсутствие в поэме одинаковых ритмов хотя бы двух строф указывает не только на малую вероятность подобного совпадения, но и на сознательную авторскую установку. Косвенным доказательством этому служит, в частности, разнообразие синтаксиса поэмы и одиннадцать случаев синтаксического переноса из строфы в строфу. В целом подавляющее большинство строф поэмы, семьдесят одна, — с анжамбеманами, причём одиннадцать строф — с четырьмя, десять — с тремя, двадцать пять — с двумя и тридцать пять — с одним.

Предложения в ССХ в среднем значительно протяжённее длины стиха и сплошь и рядом растягиваются на строфу, а то и несколько строф. По терминологии М. И. Шапира, системе организации стиха, где синтаксис становится практически «автономным и от ритмики, и от метрики, и от строфики, уместно называть *парасинтаксической*» (Шапир 2003: 66; выделено автором) в отличие от сравнительно более простых синтаксической и антисинтаксической систем.

Парасинтаксический способ организации поэтической речи вызывает у поэта безусловный интерес (причём чаще в астрофических повествовательных произведениях), но всё же не является у него единственным или превалирующим. Обращение к нему в ССХ свидетельствует о сознательном отходе Чухонцева от классической стиховой техники.

По сравнению с другими лироэпическими сочинениями Чухонцева ССХ содержит наибольшее число сложных случаев скрытой формальной игры с ритмико-синтаксическими явлениями. Рассмотрим наиболее яркие из них.

Полторы строки «<...> пришёл Лукьяныч, / Яков то есть, на одной» (Чухонцев 2019: 251) наглядно иллюстрируют синтетический стиль Чухонцева, где на равных органически соединяются фольклорная и индивидуально-авторская традиция. Во-первых, в отношении игры с точками зрения это сочетание восприятия событий персонажем/персонажами («пришёл Лукьяныч») с уточнением, принадлежащим повествователю («Яков то есть»). Во-вторых, анжамбеман и запятая затушёвывают слитность антропонимического сочетания «Яков Лукьяныч». Непривычная для современного носителя языка инверсия восходит к фольклорной, в частности к былинной, традиции: «<...> при широких возможностях лексического наполнения и фонетического варьирования компонентов, в современном языке совершенно невозможны ни их пере-

становка (ср. *Иван Петрович*, но не *Петрович Иван*), ни разделение вставными единицами <...>. В прошлом такая перестановка была вполне обычной, во всяком случае, в языке фольклорных жанров <...>» (Пеньковский 2004: 315, 345; курсив автора). И в-третьих, «разрезанность», разнесённость отчества и имени по разным строкам — сугубо литературного происхождения. Это след пушкинской традиции, тщательно драпируемой поэтом: приём «рассечения на стыке стихов имени и отчества действующих лиц» был канонизирован почти всеми, кто учитывал опыт «Домика в Коломне» (Томашевский 1941: 304).

Пример такого рассечения в ССХ, но без инверсии — «Как убили Евдокима / Николаича...» (вариант строфы № 24 — Чухонцев 2008: 242). Строго говоря, этот приём до Пушкина уже использовал Жуковский: «Но знайте: наш дельфин ведь не дельфин — башмак! / Тот самый, что в Москве графиня Катерина / Петровна вздумала так важно утопить / При мне в большой придворной луже!» (Жуковский 2000: 127). Однако такой эксперимент встречается у него в послании «Графине С. А. Самойловой» (1819), не предназначенном для печати и, соответственно, позволяющем бóльшие вольности стиля, нежели язык тогдашних стихотворных эпистол, тогда как Пушкин легитимировал приём в литературе.

Неафишируемые эксперименты автора с ритмикой видны и на примере строки, состоящей из одного слова: «<...> как четвёртый сын, последний, / двадцатичетырёхлетний <...>» (Чухонцев 2008: 243) — случай для двухсложного четырёхстопника редчайший. Симптоматично, что поэт, полностью укладывая слово в строку, выбрал не односоставную лексему: найти и поместить без акцентного насилия односоставное слово в строку Х4 трудно.

С другой стороны, в поэме есть две рифмы с «насильственным» ударением: *земли́* — не слишком *ли́?* и *семью́* — за рево-

люцию! Оба раза такая запретная акцентуация скрадывается либо структурой словосочетаний, либо контекстом. В первом случае ударение, падающее на частицу «ли», может быть оправдано вопросительной интонацией, требующей для эмоционального усиления дополнительного акцента на последней стопе строки. Во втором — «за революцию» — в сущности, следовало бы произносить по слогам, скандируя каждый из них: это явно цитата из разговорной речи красноармейцев, самозабвенно выкрикивающих новое и дорогое для них слово. В одном издании (Чухонцев 1989: 82) оно дано с разрядкой, в другом — курсивом (Чухонцев 1997: 256), а в третьем выделено обоими способами: «з а р е в о л ю ц и ю!» (Чухонцев 1989б: 163). Однако в издании 2008 года поэт отказался от всех графических подчёркиваний лексемы, убрав указания на способ её произнесения.

Возможности двухсложных размеров Чухонцев использует мастерски, и ССХ в этом смысле не исключение. О ритмических возможностях двух- и трёхсложников стиховеды много дискутируют. Так, В. С. Баевский утверждает, что «<...> хорей и ямб в гораздо большей степени соответствуют ритмическому словарю русского языка, чем остальные размеры» (Баевский 2001: 135). Эта мысль спорна: метры силлабо-тоники для особенностей русской акцентной системы скорее неестественны. При условии, что одно ударение в русском языке приходится в среднем на 1,7 слога (Шенгели 1921: 18—19), в метрически строгих двухсложниках оно чаще, чем того требует языковая норма, а в трёхсложниках, наоборот, реже.

В рамках двухсложников поэт способен провести скрытые стиховые эксперименты, невозможные в трёхсложниках: «Трёхсложные размеры <...> редко пропускают ударения на иктах, <...> их ритм обычно кажется более монотонным, чем ритм двухсложных размеров» (Бейли 2004: 40)». Версифика-

ционные экзерсисы в ССХ связаны, прежде всего, с пропусками ударений и со сверхсхемными иктами.

Один из таких виртуозных ходов затрагивает целую строфу. Как заметил Шапир, «<...> стихотворный размер строки зависит от ее контекста, а если такового <...> нет, всё во власти читателя <...>. Причём контекст (а то и воля читателя) влияет не только на метрический статус строки, но и на звучание, на фактический ритм: ямбы и амфибрахии со схемой $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup(\cup)$ — омографы, а не омофоны» (Шапир 2006: 882).

То же самое можно сказать о хорях и дактилях со схемой $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup(\cup)$. Именно таков ритмический рисунок у пяти строк единственной строфы, повторённой в поэме дважды (№ 59 и 85). Причем по ритмической инерции, заданной предыдущими пятью строками, без большой натяжки с двумя иктами можно прочесть и последнюю, шестую: «Вот они — под абажуром, / вьбеленные на хмуром / оттиске, как негатив. / Кажется, не постарели — / вьбежали из метели / девочками, всё забыв» (Чухонцев 2019: 257, 262).

Ещё один уникальный в ритмическом отношении случай представляет собой строфа № 84: «По снегу, по чернозёму, / в сумерках, идя из дому, / думаю: где их найти? / Вот они — узрю за мраком, / в ракурсе как бы двояком, / в духе или во плоти» (Чухонцев 2019: 261—262). Если поставить архаизированное ударение в словах «идя», «узрю» и «или», то размер строфы изменится с двухсложного на трёхсложный.

В отрыве от контекста размер этих строф оказывается двойственным, неоднозначным и на законных основаниях может быть квалифицирован как трёхстопный дактиль.

Такой выдержанный в нескольких строках подряд опоясывающий ритм не может быть случайностью и выявляет сознательный авторский расчёт на скрытую поэтическую игру.

Пример подтверждает предположение о пристальном авторском слежении за ритмическим рисунком поэмы и о стремлении сделать его как можно более нетривиальным. В данном случае имеет место ритмический курсив: «<...> этот термин используют, когда какой-то фрагмент выбивается из общего ритма, и есть основания предполагать, что ритмическое своеобразие сигнализирует о важности содержания <...>» (Тарлинская 1999/2000: 341).

В чём же состоит особая важность содержания ритмического курсива в строфах № 59 и 85? Реальный статичный образ вызвал у поэта желание превратить его в динамичный рассказ: фотография родственников перед его глазами в определённом смысле уже заключала в себе всю поэму в застывшем, концентрированном виде. Фактически перед нами экфразис, «словесная репрезентация объекта, которая позволяет слушателю или читателю достигнуть энархейи, иначе говоря, почувствовать, что он видит этот объект своими глазами» (Мазур 2002: 304). Но, главное, строфы № 59 и 85 — образ преодоления времени, торжества над тленностью и смертью, единомоментного существования разновременных пластов, доступное человеку лишь в воображении — и в искусстве.

Вообще «<...> случаи, поддающиеся двойственному истолкованию, часто встречаются в практике стиховедов» (Гаспаров 2001: 135). Здесь метрическая двойственность фрагментов произведения, в целом написанного монометрическим и легко определяемым размером, создана автором сознательно. В своё время Вяч. Иванов, анализируя «Поэму Конца» М. Цветаевой (Иванов 1968), пришел к «<...> парадоксальному выводу, что возможны тексты, по метру различные, но по ритму сходные» (Гаспаров 1974: 27). Но ситуация, когда ритмический рисунок в одном тексте может трактоваться с точки зрения разных метров, вероятно, уникальна.

Дважды возникающая в ССХ и тем самым поставленная в исключительное положение строфа — очевидный символ. «<...> характерная особенность символа — это обусловленность его значения *всей композицией данного «эстетического объекта»* (Виноградов 1976: 374; курсив автора). Смысл этого локального ритмического эксперимента Чухонцева соотносится с одной из важнейших мыслей поэмы: есть две жизни — видимая, осязаемая, земная и более важная — потаённая, внутренняя, духовная. Первая преходяща, вторая вечна. В первой человек находится непосредственно, со второй сталкивается спорадически, чаще только догадывается о её существовании, а от иных она вообще отделена плотной пеленой бытового, ограниченно-житейского существования. Тем не менее есть некая божественная игра, подспудно оказывающая на человека мощное влияние. Поэт — тоже земное существо, но ему, по крайней мере, дано более чутко улавливать проявление этой таинственной, основной жизни: «Человек живёт с рожденья / в двух мирах, и подтвержденья / явны одного в другом: / в первом человек закован / временем своим, в другом он / связан памятью и сном. // Не доверьём не обижу / жизни видимой, но вижу / ту, которая в тени / зримой, и чем старше зренье, / тем отчётливей виденья / жизни, сущей искони» (Чухонцев 2019: 261). Оттого и скрытые изощёренные стиховые эксперименты в сочинении не бросаются в глаза, ибо как человеку неясен промысел провидения в окружающем его бытии, так и от читателя следует деликатно скрывать тонкости поэтического мастерства.

Эти строки являют собой и выразительный пример завуалированного цитирования ряда источников: «Два мира властвуют от века, / Два равноправных бытия: / Один объёмлет человека, / Другой — душа и мысль моя» (Фет 1986: 84, «Добро и зло»); «Бог создал не один, а два великих мира: / Мир,

видимый для нас, весь в красках и чертах, / Мир тяготения!
 От камня до эфира / Он — в подчинении, в бессилье и цепях... // Но подле мир другой! Из мысли человека / От века рбжденный, он, что ни день, растёт! / Для мыслей дебрей нет, и ей везде просека, / И тяготения она не признаёт» и т. д. (Случевский 2004: 39, «Неуловимое»); «Два мира есть у человека: / Один, который нас творил, / Другой, который мы от века / Творим по мере наших сил» (Заболоцкий 2002: 294, «На закате»).

Существует и смысловая связь строк Чухонцева с известным монологом Просперо из «Бури» (акт IV, сц. 1, пер. М. А. Донского): «Вот так, подобно призракам без плоти, / Когда-нибудь растают, словно дым, / И тучами увенчанные горы, / И горделивые дворцы и храмы, / И даже весь — о да, весь шар земной. / И как от этих бестелесных масок, / От них не сохранится и следа. / Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» (Шекспир 1996: 538—539).

Наконец, мотив сна как соприкосновения с чем-то мистическим и значительным, также и автоцитатен. Он фигурировал уже в «Однофамильце» (более подробно об этом см. выше): «Но сны... куда они зовут? / о чём они напоминанье? <...> / Но и в подончестве людском / среди всякой шушеры и швали / что значит жажда об ином / лице, обличье, идеале? // А вдруг и помыслы, и сны / в нас проступают, как о Боге / неопалимой купины / пятериковые ожоги?» (Чухонцев 2008: 186).

Сюжетно-композиционные особенности. Композиция поэмы строится на сложном ассоциативном переплетении нескольких сюжетных и исторических пластов. В ССХ в плане большой истории упоминаются или подразумеваются русско-японская война, Первая мировая, революция, Гражданская война, разруха, голод, репрессии, Великая Отечественная вой-

на. В малой истории семьи катаклизмов тоже предостаточно: у одной из тёток рассказчика гибнут на фронте муж и два сына, третий сын попадает в лагерь, четвёртый, последний сын кончает жизнь самоубийством; покалеченным возвращается с войны муж одной из тёток; смерть подряд уносит нескольких близких родственников автора, включая мать и отца; первая жена отца в умопомрачении ревности ударяет топором мужа и выбрасывает на снег своих младенцев; тётка — одинокая пьющая старушка — насмерть замерзает, заблудившись в степи...

Сюжетно-композиционная логика поэмы, «раскадровка» эпизодов по строфам в самом общем виде выглядит так:

1. Великая Отечественная война, тяжёлая жизнь в тылу.
2. Рассуждения повествователя о российских войнах XX века.
- 3—6. История рода в Первую мировую войну.
7. Изображение революционных лет.
- 8—10. Судьба рода в революцию.
- 11—13. Судьба рода в послереволюционное время.
- 14—16. Свадьбы и рождение детей.
- 17—18. Смерть одной из тёток, незамужней Дуни.
19. Рассуждения повествователя о тяготах судьбы и власти рока.
- 20—22. Эпизоды предвоенного детства автора.
23. Начало Великой Отечественной, первые беды, ранения и гибель родственников на фронте.
- 24—27. Беды семьи тётки Мани.
- 28—29. Беды семьи тётки Оли.
30. Гибель одного из дядьёв на фронте.
31. Возвращение с фронта инвалида-мужа к тётке Шуре.

32. Рассуждения повествователя о нравственном смысле Великой Отечественной.
- 33—34. Изображение послевоенных посиделок родственников.
- 35—36. Воспоминания о желании и возможностях людей заводить детей после войны.
- 37—38. Воспоминания об отце до и после войны.
- 39—40. Воспоминания о тётках до и после войны.
- 41—44. Воспоминания о матери.
45. Воспоминания об отце.
- 46—48. Довоенная семейная драма на почве ревности.
- 49—54. Послевоенные тяготы и эпизод из детства повествователя: скаратина и воспоминания о брате Николае, сидевшем в лагере.
- 54—56. Рассуждения повествователя о тяжести жизни в России в любые времена.
- 57—58. Студенческие годы автора, отдаление от дома.
59. Описание фотографии, где запечатлено старшее поколение.
60. Старение старшего поколения, приближение смерти, возникновение новой генерации в роду.
- 61—64. Смерть матери.
65. Смерть через две недели тётки Мани.
- 66—68. Смерть отца следом за ними.
69. Рассуждения автора о жестокой жатве смерти.
- 70—75. Тяготы тётки Оли, переезд в городской дом, её смерть.
- 76—78. Характер и поведение сердобольной тётки Шуры, оставшейся одной из последних старших родственников в роду.
- 79—84. Метафизическое подведение итогов, рассуждения автора о смысле существования рода и отдельного человека в мире.

85. Повторение экфразиса фотографии, где запечатлено старшее поколение.
- 86—88. Изображение грязной весенней воскресающей земли.
89. Описание последних оставшихся в живых старших родственников.
90. Финал.

В поэме встречаются отдельные нарушения хронологии, ретроспекции и забегания вперёд, но схема показывает, что композиция ССХ вовсе не бессистемна: в целом рассказ более или менее последовательно движется от начала XX века российской истории к его последней трети. Композиционные перебивки в виде промежуточных подведений итогов рассказчиком встречаются шесть раз, в среднем через каждые десять-пятнадцать строф. Почти кинематографический приём «монтажа», создавая многомерность хронотопа, одновременно «подстёгивает» повествование, заставляет ведущего рассказ сосредоточиться не на общих рассуждениях, а преимущественно на передаче ряда микросюжетов, отчего и без того не слишком объёмная поэма воспринимается читателем с возрастающим «ускорением», на одном дыхании, как лирическое стихотворение средней длины. Вместе с тем в пределах относительно сжатого сочинения автор успевает упомянуть о множестве персонажей и прочертить линии жизни двух десятков героев.

Ощущение эпичности, богатства историко-культурного фона довольно короткой поэмы (90 строф, 540 строк в издании 2019 и 88 строф, 528 строк в издании 2008) не в последнюю очередь возникает благодаря умело отобранному и точно воспроизведённым подробностям и реалиям, каждая из которых либо связана с каким-то персонажем, либо характери-

зует тот или иной временной отрезок в истории страны. Автор не стремится к полноте описания отдельной судьбы, явления или предмета, а находит броскую деталь, на первый взгляд случайно извлечённую из кладовой памяти, но оказывающуюся точной и метонимически успешно заменяющей собой целое: «А в России, мать честная, / пертурбация сплошная — / с Капиталом бьётся Труд; / гарью пахнет и железом, / кто с винтовкой, кто с обрезаем, — / и куска не подадут»; «Мы несли его <отца. — А. С.> по снегу, / по протоптанному следу — / я лица не узнавал — / на двойных сороковинах / поседел и от токсинов / в муках страшных умирал»; «Снег лежит ещё местами, / а над чёрными крестами / грай — и не охватит глаз. / Господи, как мало надо — / слякоть, грязь, а сердце радо / в первый ли, в последний раз» (Чухонцев 2019: 247, 262).

Иногда введение в поэму «вырванных из контекста» деталей прямо мотивируется причудами памяти: «Что из жизни довоенной / помню? Крапчатый, страшенный, / чуть ли не с меня арбуз <...> И арбуз, на удивленье / крепкий, от прикосновения / хрустнув, развалился вдруг — / красный, но такие зёрна, / что, как время, красно-чёрный / раздвоился — Красный круг! // Чёрный круг! — А это дуло / репродуктора зевнуло, / вырвав из белёсой мги / тётю Маню под иконкой, / тётю Олю с похоронкой, / дядю Яшу без ноги» (Чухонцев 2019: 249, 250).

В поэзии плотность детали воспринимается иначе, нежели в прозе. Градус подробностей, кажущийся подчас недостаточным в повести или романе, в стихах, напротив, может попросту оказаться излишним. Поэзия вполне уживается с иной, значительно меньшей степенью детализации. И потому «обилие» точных реалий в ССХ само по себе вызывает ассоциации с прозаическим началом, а генезис поэмы тематически больше связан с романами и повестями, чем с поэзией, хотя поэтические ориентиры здесь тоже есть (см. ниже).

Прямая речь персонажей возникает в тридцати строках. Формально голос нарратора доминирует, ведёт повествование, и невысокий процент даже несобственно-прямой речи свидетельствует о том, что умаление значения авторского начала в поэме лишь имитируется.

Точка зрения рассказчика в поэме переплетается с точкой зрения автора-персонажа. Герой не описывает события, а проживает их, он не ведаёт о своём положении внутри художественного универсума и не знает, что случится дальше с близкими и с ним самим. Повествователь же осмысляет события *sub specie aeternitatis*, ему уже «всё известно», и он способен на выводы и оценки происшедшего.

Несмотря на трагедийность судеб большинства персонажей, «сухой остаток» их жизненного опыта трансформируется в амбивалентный горько-жизнеутверждающий итог. Никакие катастрофы не в состоянии уничтожить сильный род — он всё равно выживает и возрождается.

Идея поэмы. Среди всех крупных произведений Чухонцева ССХ обращает на себя внимание богатым антропонимическим полем. В поэме фигурирует двадцать один антропоним. Восемнадцать из них относятся к одиннадцати персонажам-родственникам. Вот их имена в порядке появления в тексте: Маня, Дуня, Оля (Ольга), Нюра (Анюта, мать повествователя), Шура (Шурка, тётка), Шура (дядя), Яков (Яша, Яков Лукьяныч), Григорий (Гриша, отец повествователя), Евдоким (Евдоким Николаич), Константин, Николай (двоюродный брат). Три других имени — Китс, Фома и Ерёма принадлежат соответственно литературной и фольклорной традиции.

Такой явно выраженный интерес автора к одушевлённым именам собственным свидетельствует о стремлении индивидуализировать каждого героя, выделить его из общего ря-

да. И действительно, под пером поэта персонажи поэмы обретают самобытность и воспринимаются как неповторимые личности благодаря воссозданию уникального сочетания физических, психологических и духовных черт. Упоминание же конкретного имени, подчас и в разных вариантах, от полного до уменьшительно-ласкательного — один из лучших способов добиться эстетического эквивалента религиозно-философской идеи соборности, где мир мыслится «...не скопищем имён, / Но Именем, всеобщим и единым!» (Чухонцев 2008: 59, «Я был разбужен третьим петухом...»).

При обилии героев в ССХ голос рассказчика безусловно доминирует, он ведёт повествование, и невысокий процент даже несобственно-прямой речи свидетельствует о том, что умаление значения авторского начала в поэме лишь имитируется. Но в ССХ авторский голос, в основном, не рассуждает на общие темы (15,5 строф из 90), как в «Однофамильце», а по преимуществу «просто» рассказывает истории с упором на конкретику (74,5 строфы). Такое соотношение повествовательности и рефлексии в тексте соответствует общим принципам эпического произведения: «Героическая поэзия по сути своей повествовательна и почти всегда объективна. Она создаёт свой воображаемый мир, в котором люди действуют, исходя из несложных принципов, и, прославляя великие деяния за их величие, она делает это не явной и прямой похвалой, а косвенно <...>. Интерес и восхищение возникают <...> благодаря тому, как героическая поэзия рисует героев и их свершения. Такая независимость и объективность объясняется тем, что большинство людей получает удовольствие от хорошо рассказанной истории и не любит рассказов, испорченных морализаторством и поучениями» (Боура 2002: 9).

В качестве эпиграфа к поэме взята начальная строка незавершённого отрывка Пушкина: «Свят Иван, как пить мы ста-

нем, / Непременно уж помянем / Трёх Матрён, Луку с Петром, / Да Пахомовну потом. / Мы живали с ними дружно, / Уж как хочешь — будь что будь — / Этих надо помянуть, / Помянуть нам этих нужно <...>» (Пушкин 1977 (3): 240).

Фрагмент в свою очередь связан со стихотворной шуткой Пушкина и Вяземского: «Надо помянуть, непременно помянуть надо: / Трёх Матрён, / Да Луку с Петром; / Помянуть надо и тех, которые, например: / Бывшего поэта Панцербитера, / Нашего прихода честного пресвитера <...>» (цитируемые начальные строки принадлежат Вяземскому) (Пушкин 1977 (3): 366). Шутка представляет собой травестию церковного жанра ектеньи. Шутовской, пародийный колорит окрашивает и пушкинский отрывок, подспудно передавая свой карнавальный смех ССХ, и хотя в поэме почти сплошь представлены печальные и трагические эпизоды, в целом сочинение — мужественный и даже своего рода «весёлый» помин. Такое парадоксальное противоречие не в последнюю очередь возникает из-за сознательного «несоответствия» стихотворного размера и материала поэмы. Короткий стих «легче принимает комическую семантику» (Шапир 2002б: 63), и размер здесь действительно влияет на тон, делая его, несмотря на мемориальность тематики, не просто незлегическим, а жизнеутверждающим.

Идея ССХ угадывается уже в особенности оформления эпиграфа: под ним отсутствует имя автора. Вряд ли это намёк на общеизвестность приведённой строки: пушкинский отрывок не принадлежит к корпусу хрестоматийных текстов. Скорее здесь проявлено желание затушевать авторство, причём в данном случае скрывается не только имя Пушкина, но вообще само понятие авторства как таковое: не важно, кто говорит, а важно о чём и как. Ведь и пушкинский фрагмент по смыслу — начало обстоятельного, хотя и слегка шутивного велича-

ния-поминания, где существенны изображаемые персонажи, а не фигура рассказчика.

Снятием имени Пушкина Чухонцев символически умаляет и значение собственного вклада в текст: «фольклорная» стихия здесь по замыслу поэта мыслится как более важная, чем его индивидуальная творческая воля. В конце концов оказывается, что это не так, но симптоматичен сам посыл ухода автора в тень в пользу общего, родового.

В ССХ такое противопоставление родового и единичного обладает иным смыслом, нежели в «Однофамильце». Там речь идёт об утрате личностного начала в среде множества потерявшихся одиночек, здесь же отдельная судьба обретает смысл в совокупности других родственных судеб, объединённых реальными физическими и душевными связями. Осознающий своё единство род живёт как бессмертный коллективный разум: даже тогда, когда естественная или насильственная смерть настигает его отдельного члена, она не в состоянии уничтожить весь организм целиком.

Поэма сразу погружает читателя *in medias res* и завершается столь же внезапным аккордом: в финальной строфе после общих, почти ритуально-фольклорных формул («А за Клязьмой бор стеною. / Хорошо гулять весною») идут третья и четвёртая, отстранённой философичностью создающие контраст предыдущим: «Хорошо глядеть на свет. / Всюду жизнь живая бродит», но при быстром прочтении, которое навязывается инерцией частушечной интонации, этот стилистический диссонанс сглаживается. И после полужаметного перехода следуют заключительные строки, стилистически ещё более далёкие от первых двух. Они представляют собой сложный цитатный синтез из Нового Завета, Ветхого Завета и поэта нового времени, что сам процитировал Библию: «Веселитесь, всё проходит, / как сказал один поэт» (Чухонцев 2019: 263).

Буквально фразу «всё проходит» действительно найдём у «одного поэта», Е. А. Боратынского (об этом мотиве у поэта см. Семенко 1970: 232), в стихотворении «Наслаждайтесь: всё проходит!..» (не позднее 1832—1833), а призыв к веселью, скорее всего, отсылает к Державину («К первому соседу»). Кроме того, автор подразумевает и пассаж из финала второй главы «Евгения Онегина» (строфа XXXIX), где повествователь от темы наслаждения жизнью плавно переходит к теме её ничтожности, а в итоге обращается к спасительной для поэта теме единственного осмысленного земного занятия — поэтического творчества, выступающего залогом бессмертия духа художника: «Покамест упивайтесь ею, / Сей лёгкой жизнию, друзья! / Её ничтожность разумею / И мало к ней привязан я; / Для призраков закрыл я вежды; / Но отдалённые надежды / Тревожат сердце иногда: / Без неприметного следа / Мне было б грустно мир оставить. / Живу, пишу не для похвал; / Но я бы, кажется, желал / Печальный жребий свой прославить, / Чтоб обо мне, как верный друг, / Напомнил хоть единый звук» (Пушкин 1978 (5): 46).

Таким образом, в одной строке Чухонцев скрыто цитирует не одного, а сразу трёх классиков. Но и их мысли цитатны — это перифраз Екклезиаста; кроме того, здесь переосмысляются и известные гораціанские мотивы: «Наслаждайтесь: всё проходит! / То благой, то строгой къ намъ, / Своенравно рокъ приводитъ / Насъ къ утѣхамъ и къ бѣдамъ. / Чуждъ онъ долгаго пристрастья: / Вы, чья жизнь полна красы, / На лету ловите счастья / Ненадежные часы. // Не ропщите: все проходитъ / И ко счастью иногда / Не ожиданно приводитъ / Насъ суровая бѣда. / И веселью, и печали / На измѣнчивой землѣ / Боги праведные дали / Одинакіе криле» (Боратынский 2002: 298). Ср.: «Итак увидел я, что нет ничего лучше, как наслаждаться человеку делами своими: потому что это — доля его;

ибо кто приведёт его посмотреть на то, что будет после него?» (Еккл. 3: 22); «Если человек проживёт и много лет, то пусть поселится он в продолжение всех их, и пусть помнит о днях тёмных, которых будет много: всё, что будет, суета!» (Еккл. 11: 8); «<...> fugerit invida / aetas: carpe diem, guam minimum credula postero» — «<...> годы-завистники / Мчатся. Пользуйся днём, меньше всего веря грядущему» (Horatius 1990: 24 — Carm. I, 11, 7—8; перевод С. Шервинского); «Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni <...>» — «Увы, быстротечные, о Постум, Постум, / Скользят годы...» (Horatius 1990: 96 — Carm. II, 14; перевод И. А. Пильщикова).

Реминисценции из Екклезиаста, явные и скрытые, в поэзии 1970—1980-х возникают не только у Чухонцева. Например, в книге «Кинематограф» Ю. Д. Левитанского подразумевается следующий фрагмент первоисточника, обыгранный и в ССХ: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл. 1: 4) — «Всё проходит в этом мире, снег сменяется дождём, / всё проходит, всё проходит, мы пришли, и мы уйдём. / Всё приходит и уходит в никуда из ничего. / Всё проходит, но бесследно не проходит ничего» (Левитанский 2021: 215). Наиболее значимы и заметны эти отсылки у Д. С. Самойлова в финальной главе поэмы «Цыгановы» (1973—1976): «А что такое жизнь — минута. / А смерть навеки — на века веков. / Зачем живём, зачем коней купаем, / Торопимся и всё не успеваем? / И вот у всех людей удел таков». / И думал Цыганов: «Зачем я жил? / Зачем я этой жизнью дорожил? / Зачем работал, не жалея сил? / Зачем дрова рубил, коней любил? / Зачем я пил, гулял, зачем дружил? / Зачем, когда так скоро песня спета? / Зачем?» И он не находил ответа. <...> А он всё думал: «Как же это? / Зачем я жил? Зачем был молодой? / Зачем учился у отца и деда? / Зачем женился, строился, копил? / Зачем я хлеб свой ел и воду пил? / И сына породил — зачем всё

это? / Зачем была война, зачем победа? / Зачем?» И он не находил ответа» (Самойлов 2005: 107—108). Ср.: «И оглянулся я на все дела мои, которые сделали руки мои, и на труд, которым трудился я, делая их: и вот, всё — суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем!» (Еккл. 2: 4—8, 10—11); «Что пользы работающему от того, над чем он трудится?» (Еккл. 3: 9); «Все труды человека — для рта его, а душа его не насыщается» (Еккл. 6: 7); «И кто скажет человеку, что будет после него под солнцем?» (Еккл. 6: 12).

На фоне ветхозаветной традиции поэма Чухонцева в определённом смысле смотрится как ответ-возражение на поэму Самойлова. Результат ли это сознательной авторской установки или перед нами типологическое сходство, но идейно ССХ зеркально по отношению к «Цыгановым». У Самойлова изображается некая идиллическая жизнь российской крестьянской семьи, слабо привязанная к конкретному времени (Немзер 2005: 409—412). Но беспроблемное житейски-бытовое существование с его простыми чувственными, земными радостями в финальной главе поэмы завершается внезапным крахом. Главный герой уходит в мир иной, не в силах выдержать груза проклятых вопросов, в первый и последний раз вставших перед ним. Человеку, ведшему радостное, но исключительно биологическое существование в мире, где, как кажется, не просто «Бога нет» (Самойлов 2005: 109), но до поры до времени нет и необходимости в высоких переживаниях, внезапно открылась грозная и величественная действительность духовного мира — и герой погиб, раздавленный тяжестью её мощи. Растерянность и отчаянье Цыганова — чувства человека, не познавшего трансцендентного измерения. Финал поэмы откровенно символичен: не столько физический, сколько «метафизический» недуг лишает героя жизни. При этом автор внушает несвойственные герою мысли, облечённые в чу-

ждый персонажу высокий стиль (более подробно см.: Скворцов 2015: 119—138 и 2015б).

Чухонцев в ССХ воссоздаёт ситуацию, прямо противоположную самойловской: большая семья крестьянского происхождения постоянно испытывает лишения, жестокие физические и душевные страдания, но её члены сохраняют себя именно благодаря духовной стойкости. Поэт подчёркивает не столько бессмысленность и тщету любых человеческих деяний, сколько *временность*, краткость земного пребывания человека и призывает жить в веселье сердечном с раскрытыми духовными очами, вбирая в себя все впечатления бытия, каждое мгновение. Вот его вариант осмысления Екклезиаста: «Это жизнь по жилам бродит. / Род приходит, род уходит / и опять приходит род / как трава, и там, где почва / общая не худосочна, / там и поросль не преждёт» (Чухонцев 2019: 261).

Сравнение людских поколений с проходящей травой восходит и к знаменитому фрагменту «Илиады» (VI, 146—149), и, как следствие — к вариации того же пассажа в «Энеиде» (VI, 309—312) и «Евгении Онегине» (гл. вторая, строфа XXXVIII): «Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков: / Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава, / Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают; / Так человеки: сии нарождаются, те погибают» (Гомер 2008: 84); «Мёртвых не счесть, как листья в лесу, что в холод осенний / Падают наземь с дерев, иль как птиц, что с просторов пучины, / Сбившись в стаи, летят к берегам, когда зимняя стужа / Гонит их за моря, в края, согретые солнцем» (Вергилий 1971: 227); «<...> Увы! на жизненных браздах / Мгновенной жатвой поколенья, / По тайной воле провиденья, / Восходят, зреют и падут; / Другие им вослед идут... / Так наше ветреное племя / Растёт, волнуется, кипит / И к гробу прадедов теснит. / Придёт, придёт и наше время, / И наши внуки в добрый час / Из мира вытеснят и нас!» (Пушкин 1978 (5): 46).

ССХ начинается за упокой, кончается за здравие — такой ход опробован автором не единожды и откровенно выявлен в «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976): «Не первый год живём на свете, / а все нескладно: свищ в сюжете, / и с флюсом, стало быть, финал. / С прощанья начал, а весельем / кончаю, как бы новосельем / на этот свет — и кончен бал!» (Чухонцев 2008: 155).

«Веселье» для рассказчика — отнюдь не риторическая формула. «<...> понятие „радость-веселье“, содержащееся в книгах Св. Писания, утверждалось в книжности, обретало широкую коннотационность, становилось значимым концептом русской литературы» (Луцевич 2002: 43). Веселье в поэме не вполне совпадает с концептом «праздника жизни», имеющим не античное и не библейское, а, скорее, ренессансное происхождение (Бочаров 1999: 192—226). Веселье — особое, радостное состояние духа, противопоставленное тяжкому греху — унынию, то есть духовный идеал для христианина. Как было сказано Чухонцевым в стихотворении, созданном годом позже поэмы: «Зачем же плакать, если можно петь? / Пой, Муза, пой, пустые бросим споры, / унынье от лукавого <...>» (Чухонцев 2008: 235).

ССХ обращена не на исследование убожества быта и тёмных глубин духа современного человека, искорёженного урбанистической цивилизацией, тоталитарным и постиндустриальным обществом, а на изображение здорового человеческого начала, растущего и укрепляющегося в антигуманных условиях.

Образ певца в поэме нигде не выделяется на общем фоне, по большей части он вообще отступает на задний план, его судьба ничуть не важнее судеб всех других персонажей. Но как физически он существует благодаря жизни рода, так и род оказывается ожившим в поэтической вечности благодаря своему

единственному представителю, обладающему даром стихотворца.

Личности не дано бесконечно длить своё существование. Но у неё есть возможности опосредованного «увеличения» срока жизни: биологическая — рождение детей и духовная — память о прошлом, предках, о культурной традиции и реализация своего творческого потенциала. Жизнь духа побеждает смерть, устраняя само понятие времени, и в отдельные мгновения приобщает человеческое бытие к вечности. Именно в этом смысле в поэме понимается «веселье», и при таком его понимании можно говорить об оптимистическом заряде поэмы.

«<...> если перед нами пример здоровой цивилизации, мы убеждаемся, что великий поэт в той или иной степени доступен всем своим соотечественникам, как бы они ни различались по степени образованности» (Элиот 2002: 243). Такая доступность не может быть результатом сознательного прагматичного усилия самого пишущего, она всегда лишь следствие природного дара, и в этом отношении поэзия Чухонцева подлинно глубоко национальна.

Проведённый анализ проясняет жанровые ориентиры поэмы. Это древний поэтический героический эпос — и вместе с тем русский классический роман-эпопея. В соответствии со своим общим художественным принципом компрессии традиции, Чухонцев сжимает эпос почти до полутысячи строк, сохраняя при этом масштаб временного и географического охвата, описание судеб многих персонажей, сложную сюжетно-композиционную структуру и демонстрацию авторской философии истории.

В ССХ автору удалось дать естественный и редкий в постпушкинской поэтической традиции пример полного снятия романтической по происхождению оппозиции «поэт — тол-

па». Закономерно была подмечена характерная идеологическая особенность русской поэтической традиции последних двух веков: «<...> „гордое презренье“ и риторическое дистанцирование от „жалкой“ и „бесплодной“ толпы всегда казались у нас привлекательнее и поэтичнее, нежели стремление к медленному возделыванию эстетического вкуса, „душевной почвы“ и религиозного воображения читателя» (Виницкий 2006: 70). Против подобных тенденций и выступает Чухонцев, как вообще в творчестве, так и в отдельной поэтической семейной хронике.

В поэме нет и актуального для советско-антисоветской парадигмы противопоставления интеллигенции и народа. Всё разъединяющее их — происхождение, образование, менталитет — оказывается мелким, несущественным перед лицом глобальных физических и душевных потрясений. Перефразируя известную формулу Бродского, можно сказать, что в пространстве трагико-драматического полотна Чухонцева побеждает не герой — побеждает хор.

«Дом» (1985)

Как было видно на примере «Прощанья со старыми тетрадами...», ироикомиический бурлеск оказывается важным для Чухонцева жанром — но всё же не самым притягательным. Иначе дело обстоит с элегией.

Элегический модус повествования возникает у поэта довольно часто. Автор обычно использует этот жанр как стартовую площадку для сложных историко-литературных ассоциаций, «разворачивающих» элегию в иную смысловую плоскость. Содержательный пример таких трансформаций —

большое стихотворение Чухонцева «Дом» (1985, пятистопный анапест аБаБ).

Сочинение имеет автобиографическую основу. На первый взгляд, перед нами поэтическая медитация на излюбленную автором тему — ностальгический экскурс в прошлое своего родного города, семьи и дома (см., например, «На окраине кладбища, где начинается поле...» (1969), «Свои (семейная хроника)» (1982), «А берёзова кукушечка зимой не кукуват...» (2002), «Общее фото» (2012) и др.). Дом понимается в стихотворении не только в переносном, но и в буквальном смысле, как реальный родной дом Чухонцева в Павловском Посаде. Он изображается с многочисленными подробностями: «Дымник ржавый упал, и кирпич прогорел изнутри, / и над крышей железной унылая выросла дуля. / И уже не садились погреться на край сизари, / не стучали крылом и не пели своё гуля-гуля. // А потом и крылечек не стало, и крытых ворот <...>. // А потом и фундамент осел, и подался каркас, / обозначив эпоху упадка <...>» и т. д. (Чухонцев 2008: 227).

Однако стихотворение имеет мощный символический план, далеко выходящий за рамки «автобиографизма» и наивно-фактографического реализма. Для его восприятия требуется учитывать опору автора на ряд классических источников: «Сельское кладбище. Элегия» Жуковского (1802, перевод из Т. Грея), «Евгению. Жизнь Званская» Державина (1807), «Осень (отрывок)» Пушкина (1833), «Осень» Боратынского (1837) и «Золотистого меда струя из бутылки текла...» Мандельштама (1917). Помимо этого в «Доме» есть частные аллюзии на авторов XIX—XX вв.

Названные стихотворения при жанровых и отчасти тематических различиях объединяет, как минимум, одно: их можно назвать концептуальными. Для первых четырёх немаловажен такой формальный признак, как объём — это большие

строфические произведения по 140, 252, 89 и 160 строк соответственно. «Дом» также велик — 152 строки. Более существенное сходство всех шести сочинений, в том числе и чухонцевского — идейно-тематическое: все они посвящены подведению и осмыслению жизненных итогов лирических героев на широком социально-философском, культурно-историческом и метафизическом фоне. При этом в каждом из текстов-предшественников заметно притяжение либо к предметной и бытовой конкретике (Державин, Пушкин), либо к философской рефлексии (Жуковский, Боратынский), либо к мифологизации (Мандельштам). Сам же Чухонцев стремится держать баланс между этими смысловыми полями.

Пятистопный анапест, вошедший в номенклатуру ходовых размеров русской поэзии сравнительно поздно, во второй половине XIX века, не случайно был выбран Чухонцевым для сочинения, имеющего отчётливо поминальные мотивы: «Траурный, погребальный, кладбищенский компонент регулярно проникал в 5-стопный анапест, причём не только в качестве тематического ядра, но и независимо от общей темы <...>. Даже самый беглый взгляд на образцы обсуждаемого размера, создававшиеся известными поэтами на протяжении более чем ста лет, фиксирует значительную концентрацию текстов, содержание которых целиком или отчасти некрологично» (Сошкин 2005). Преимущественно траурная семантика формы прочно увязывалась с элегией (Кукулин 1998).

В соответствии с общим для своей поэтики принципом трансформации устойчивых художественных структур Чухонцев постепенно наращивает в «Доме» не столько трагико-элегическую, сколько эпико-героическую тональность. Этому способствует один из основных подтекстов сочинения — стихотворение Мандельштама, где тема бездомности, пропущенная через интерпретацию мифа об Одиссее, становится гим-

ном возрождающейся индивидуальной ойкумены. Именно претекст Мандельштама повлиял на выбор размера. Он же определил некоторые особенности семантики в «Доме»: апелляцию к соответствующим античным реминисценциям и структуру центрального образа стихотворения — дома.

Сочинение Мандельштама завершается чеканными строками: «И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный» (Мандельштам 1990 (1): 116). У Чухонцева всё наоборот: дом и есть корабль Одиссея, и его «Дом» начинается там, где Мандельштам заканчивает: «Этот дом для меня, этот двор, этот сад-огород / как Эгейское море, наверно, и Крит для Гомера: / колыбель и очаг, и судьба, и последний оплот, / переплывшая в шторм на обглоданных вёслах триера. // Я не сразу заметил, что дом этот схож с кораблём <...>» (Чухонцев 2008: 227). Герой поэта давно покинул не только судно, но и родной «остров», пустившись в океан бурной жизни: «Я люблю молодую удачу, хоть я у неё / не любимцем, а пасынком был, да и буду, пожалуй. / Ну а ты-то всё шуточки шутишь? всё ткёшь суровьё? / Ты одряхла, Итака моя, а глядишь моложаво» (Чухонцев 2008: 229).

В приведённой строфе органически синтезируются различные аллюзии. Образ пасынка удачи взят из поэмы «Дурацкий колпак» Филимонова (1824—1838), цитируемой Чухонцевым и в других стихах («Дельвиг», «Прощанье со старыми театрами...»): «Фортуны пасынок, не барич, сын дворянский, / Я не в Аркадии — в Москве рождён, в мещанской» (Филимонов 1988: 25). А вопрос «всё ткёшь суровьё?» прочитывается и как обращение к старопосадскому укладу, вызывающее ассоциации с родным домом, ретро-бытом и безыскусным уютom, и как упоминание о занятии Пенелопы, и как взывание к паркам, придающее фразе метафизический и трагиче-

ский смысловой оттенок. В другом месте «Дома» герой прямо называет свою судьбу так: «Неужели — в труху голубая твоя одиссея?» (Чухонцев 2008: 227).

В финале «Дома» мандельштамовские реминисценции усиливаются: «Вот и дом наконец, Шелести же листвою парусин, / прозябающий прах, недалёкая наша Эллада! / Ибо живо лишь то, что умрёт, как сказал бы Плотин. / А другого, увы, не дано, да уже и не надо» (Чухонцев 2008: 230). Ср.: «<...> В каменистой Тавриде наука Эллады <...> // Помнишь, в греческом доме <...> // Золотое руно, где же ты, золотое руно? / Всю дорогу шумели морские, тяжёлые волны, / И, покинув корабль, натрудивший в морях *полотно*, / Одиссеей возвратился, пространством и временем полный» (Мандельштам 1990 (1): 116).

Помимо упоминаний Эллады и греко-русского дома Чухонцев пунктирно перефразирует иные образы и мотивы предшественника: «Одиссеей возвратился» — «Вот и дом наконец», «шумели <...> волны» — «шелести же листвою парусин». И даже имя античного философа, оказавшееся в конце предпоследней строки, фонетически восходит к Мандельштаму, поставившему значимое существительное в ту же позицию: «*полотно*» — «*Плотин*».

Если Мандельштам в своём стихотворении плавно и последовательно шёл от современности к символическим картинам античности, строфа за строфой уходя от конкретной национальной атрибутики, то Чухонцев поступает наоборот — осовременивает, «русифицирует» и прозаизирует греческий мифопоэтический комплекс.

В русификации ему помогает отсылка к Державину. Обилие милых сердцу лирического героя примет быта и домашнего уклада имеет прямое отношение к героической идиллии «...Жизни Званской». Но более существенное сходство текстов — идейное.

После подробнейшей каталогизации реалий, которая должна провозглашать временную победу локального, домашнего космоса над всеокрушающим жерлом вечности, авторы неизбежно переходят к теме тленности и забвения всего и вся, в том числе маленьких островков их стабильности и счастья: «Так самых светлых звезд блеск меркнет от ночей. / Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира! / Увы! и даже прах спашнёт моих костей / Сатурн крылами с тленна мира. // Разрушится сей дом, засохнет бор и сад, / Не вспомняется нигде и имя Званки; / Но сов, сычей из дулл огнезелёный взгляд / И разве дым сверкнёт с землянки» (Державин 2002: 389). Ср.: «Я об этом подробно пишу, потому что пример / ни на что не подвигнет, как только внести в мартиролаг / этот старопосадский уклад, да и самый размер, / пятистопный анапест, как сани, скрипуч и неловок» (Чухонцев 2008: 229).

Краткие прилагательные «скрипуч и неловок» восходят ещё к одному тексту Мандельштама, «Сумерки свободы», который завершается образом грандиозного поворота корабля истории: «Ну что ж, попробуем. Огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывёт. Мужайтесь, мужи, / Как плугом, океан деля, / Мы будем помнить и в летеиской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля» (Мандельштам 1990 (1): 123—124).

Здесь необходимо обратиться к «Сельскому кладбищу» Жуковского, где перечисление множества реалистических деталей сельской жизни преобразуется в нечто принципиально иное. Из этой первой классической элегии нового типа в русской поэзии (Топоров 1981, Вацура 1994: 48—73) в «Дом» перешёл целый комплекс мотивов и образов — от частных до существенных.

Частные — в той или иной степени переосмысленные подробности деревенской жизни. Их трансформация у Чухонце-

ва может быть внешне минимальной: «Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает» (Жуковский 1999: 53) — «Это в сумерках слышно жужжание майских жуков» (Чухонцев 2008: 228). Перед нами ещё и игровая ономастика — мерцает фамилия Василия Андреевича: «майских жуков».

Изменения могут касаться не самих образов, а деталей их разработки: «И гробожитель-червь в сухой главе гнездится» (Жуковский 1999: 54) — «Или гром прогремит, черви вылезут после грозы» (Чухонцев 2008: 228); «Шумящие стада толпятся над рекой / <...> / На дымном очаге трескучий огонь, сверкая, / Их в зимни вечера не будет веселить» (Жуковский 1999: 53) — «А ещё я застал трубочистов, застал печников, / за которыми, как за святыми, ходили легенды, / городских пастухов я застал и последних коров, / брадобреев надомных, в окне выставлявших патенты. // Если вспомнили о печниках, воздадим и печи, / как стреляла она берестюю, как в день непогодный / завывала, как выла ночами. Ау, рифмачи, / не сыграть ли отходную нам и трубе дымоходной?» (Чухонцев 2008: 229).

В первом случае образ червей намеренно лишается мрачно-символических ассоциаций и внешне связывается только с прямым природным смыслом, но знаменателен сам факт упоминания этих существ в общеэлегическом контексте повествования об ушедшем. Во втором случае автор, описывая то, что застал в реальности (стадо, пастух, печь и др.), посылает через время и металитературный привет Жуковскому: «я успел застать рудименты старой элегии вживе». При этом, если у классика устраняется «детализация деревенского быта» (Вацууро 1994: 49), и «Сельское кладбище» тяготеет к созданию условного, идеального пасторального ландшафта, то у Чухонцева, напротив, упоминается и символически переосмыляется ряд конкретных и подчас индивидуальных реалий провинциальной жизни и бытового уклада его родного дома.

Мотивы Жуковского далее начинают подвергаться всё более сложной обработке. Если в его элегии упоминались реальные крики петухов и другие природные звуки, неспособные пробудить спящих мёртвым сном, то у Чухонцева образ петуха сам становится символом краткости жизни. Это только что погибшее живое — тело ещё несколько мгновений живёт, но смерть уже взяла своё: «Ни крики петуха, ни звучный гул рогов, / Ни ранней ласточки на кровле щебетанье — / Ни что не вызовет почивших из гробов» (Жуковский 1999: 53) — «Это как бы помимо меня своей жизнью живёт. / Это в небо слепое летит обезглавленный петел, / с чёрной плахи сорвавшись, и бешено крыльями бьёт, / и дощатые крылья сортиров срываются с петель» (Чухонцев 2008: 229). Характерно упоминание сортиров — такой «низкой» подробности у Жуковского быть не могло. Но и у Чухонцева благодаря драматическому контексту семантика отхожего места нивелируется, и на первый план вступает тревожная тема поступи рока.

Упоминание в «Доме» чужих отпрысков, как будет видно ниже, по смыслу — воспроизведение мотива Боратынского, но сами образы детей, которые по объективным причинам отделены от героев, есть в «Сельском кладбище»: «И дети резвые, встречать их выбегая, / Не будут с жадностью лобзаний их ловить» (Жуковский 1999: 53) — «И всё-таки невероятна / эта жизнь, если в корень глядеть. Каждый шорох и штрих. / Вот и дети уже подросли. Не твои. Ну да ладно» (Чухонцев 2008: 230).

Образ праха, неизменный атрибут кладбищенских элегий, присутствующий и у Жуковского, возникает в финале «Дома», причём у обоих поэтов это *милый прах*, согретый огнём любви героев: «Для них наш мёртвый прах в холодной урне дышит, / Ещё огнём любви для них воспламенён» (Жуковский 1999: 56) — «Вот и дом наконец. Шелести же листвою парусин, / прозябающий прах, недалёкая наша Эллада!» (Там же).

«Прозябающий прах» согласуется и с одним из основных для «Сельского кладбища» мотивов светлой печали и умиротворения при виде могил честно проживших свою жизнь христиан. Вообще упомянутая в финале «Дома» тема погоста («Надо завтра нарезать цветов и проведать своих») отсылает к типично элегическому топосу.

Окончательной победы человека над материей средствами той же материи нет и быть не может. Отсюда авторы совершают переход к теме преодоления бренности материального через идеальное, через дух, а далее — к теме поэта, выявляющего это идеальное и аккумулирующего его в виде, наименее подверженном разрушению. Именно на такой ноте заканчиваются и послание Державина, и элегия Жуковского: «Ты слышал их, и ты, будя твоим пером / Потомков ото сна, близ севера столицы, / Шепнёшь в слух страннику, в дали как тихий гром: / „Здесь бога жил певец, — Фелицы“» (Державин 2002: 390); «Здесь пепел юноши безвременно сокрыли, / Что слава, счастье, не знал он в мире сём. / Но музы от него лица не отвратили, / И меланхолии печать была на нём. // <...> / Прохожий, помолись над этою могилой; / Он в ней нашёл приют от всех земных тревог; / Здесь всё оставил он, что в нём греховно было, / С надеждою, что жив его спаситель-бог» (Жуковский 1999: 57; курсив автора). Отметим композиционное сходство финалов у обоих поэтов — апелляцию к Творцу.

В том же ключе выдержана и аллюзия Чухонцева на одну кратчайшую элегию Самойлова «Повтори, воссоздай, возверни...» (1979). С творчеством старшего современника Чухонцев находился в сложных, взаимно полемически-настороженных отношениях. Но здесь позиции поэтов практически идентичны — случай для их скрытого творческого спора едва ли не уникальный: «Время — странная вещь. Сам себе я кажусь стариком. / Был ребёнком и мужем, любил, и чем старше, тем

ярче / вижу все свои дни как один и по-детски, тайком, / как в замочную скважину пялюсь. Вольно ж тебе, старче!» (Чухонцев 2008: 228). Ср.: «Повтори, воссоздай, возверни / Жизнь мою, но острее и короче. / Слей в единую ночь мои ночи / И в единственный день мои дни. // День единственный, долгий, единый, / Ночь одна, что прожить мне дано. / А под утро отлёт лебединый — / Крик один и прощанье одно» (Самойлов 2006: 280).

Чухонцев наполняет фантастическую тему предшественника «реалистическими» подробностями («по-детски, тайком, / как в замочную скважину пялюсь»). Стихи же Самойлова выдержаны в принципиально абстрактно-символическом ключе.

Наиболее драматично в подтексте «Дома» складываются отношения с пушкинской «Осенью». «Отрывку» Пушкина, как известно, предпослан эпиграф из «...Жизни Званской»: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» Чухонцев вообще склонен полемизировать с солнцем русской поэзии и редко оставляет его темы, образы и мотивы неизменными. Так и здесь, обыграв знаменитый образ корабля, которым заканчивается «Осень», и превратив его при посредничестве мандельштамовского подтекста в корабль-дом, Чухонцев «развернул» образ в свою сторону: «Двухквартирный, две мачты антенн / поднял к небу и дальше плывёт, в облаках ли, в листве ли. / Если в бочке сидеть, я хотел бы не как Диоген, / а как юнга на мачте — и чтобы сирены мне пели» (Чухонцев 2008: 229). Ср.: «И мысли в голове волнуются в отваге, / И рифмы лёгкие навстречу им бегут, / И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи свободно потекут. / Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, / Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны. // Плывёт. Куда ж нам плыть?..» (Пушкин 1977 (3): 248).

В отличие от Пушкина чухонцевский поэт ни на мгновение не забывает о мире. Такое вращение одновременно и в быт, и в бытие ничуть не мешает ему испытывать вдохновение и подключаться к источнику гармонии. Это сугубо индивидуальная творческая позиция, специфика которой может быть прояснена рассмотрением ещё и пласта Боратынского, поскольку тот отталкивался от опыта Пушкина, иногда с ним солидаризируясь.

Партия Боратынского возникает в финале «Дома» в контексте метафизического преодоления времени через поэтический дар. Но у Чухонцева мотивы классика подвергаются радикальной переработке.

В коде «Осени» Боратынский, горько-саркастически обращаясь к своему альтер эго, констатирует, что судьбы поэтов далеки от судеб обычных людей. Обыватель, прожив честным тружеником, под осень жизни имеет возможность собрать урожай — в виде материального достатка или семейного благополучия, и этого ему вполне довольно для счастья и самоуважения. Поэту на подобное рассчитывать не приходится — у него принципиально иная задача: уловить и воплотить в словах гармонию. По Боратынскому, это настолько чуждое обыденному миру занятие, что поэту нечего и думать о каком-то отклике со стороны «нормальных» людей: у них своя реальность, у поэтов — своя. Здесь нет романтического конфликта личности и толпы: некому и не с кем враждовать, ибо они живут в разных мирах (об известном внешнем совпадении позиции Боратынского с романтической и о полемике с ней см. Корман 1992: 68—84). Полноценно понять поэта может только другой поэт, обыватель и не заметит грандиозных явлений, происходящих в поэтическом мире: *«Пускай, приняв неправильный полёт / И вспять стези не обретая, / Звезда небес в бездонность утечёт; / Пусть заменит её другая; / Не явствует земле ущерб одной, / Не поражает*

ухо мира / Падения её далёкий вой, / Равно как в высотах эфира / Её сестры новорождённый свет / И небесам восторженный привет! // *Зима идёт, и тощая земля / В широких лысынах бессилья, / И радостно блиставшие поля / Златыми класами обилья, / Со смертью жизнь, богатство с нищетой — / Все образы години бывшей / Сравняются под снежной пеленой, / Однообразно их покрывшей, — / Перед тобой таков отныне свет, / Но в нём тебе грядущей жатвы нет!*» (Баратынский 1989: 189).

Как известно, «В пору работы над „Осенью“ (1837) к Боратынскому пришло известие о смерти Пушкина, и это придало особую трагическую окраску заключительным символическим строфам стихотворения» (Вацуро 1981в: 391, см. также Лотман 1995: 211—220, Ромащенко 2010: 86). Соответственно, звезда, утекающая в бездонность и не поражающая ухо мира своим падением, — символическое изображение посмертной судьбы не только поэта вообще, но и конкретно Пушкина.

Чухонцев трансформирует мотивы Боратынского, максимально маскируя их под живописное изображение подробностей деревенского быта: «Хорошо вечерами у нас. Выйдешь в тёмный простор / перед сном подышать и стоишь где-нибудь у сарая. / *Вон упала звезда, а другая летит* через двор: / *не земляк ли, гадаешь, глазами её провожая.* // *Надо завтра нарвать цветов и проведать своих. / А прохладно, однако...* И всё-таки невероятна / эта жизнь, если в корень глядеть. Каждый шорох и штрих. / *Вот и дети уже подросли. Не твои. Ну да ладно.* // *Вот и дом наконец. Шелести же листвой парусин, / прозябающий прах, недалёкая наша Эллада! / Ибо живо лишь то, что умрёт, как сказал бы Плотин. / А другого, увы, не дано, да уже и не надо*» (Чухонцев 2008: 230).

Реалистический и метафизический планы стихотворения не конфликтуют и не находятся один за другим, а сосуществуют одновременно и дружат.

Реалистический план таков: человек стоит прохладным летним вечером у сарая рядом со старым родным домом, смотрит на небо, думает о завтрашнем посещении могил родственников, жалеет о нереализованном в жизни и одновременно радуется празднику бытия.

Метафизический план выстроен не менее логично: падающие звёзды — поэты, о которых говорит Боратынский, «земляк», соответственно, — не только односельчанин, но и родственник по духу, «проведать своих» — значит установить связь с предшествующей мифопоэтической традицией, и даже вечерняя прохлада лета («А прохладно, однако...») — дыхание символической осени жизни из монументальной элегии предшественника. Мотив «нарезать цветов» зеркально отражает «золотые класы обилья», а подростки чужие дети — это не что иное, как «Но в нём тебе грядущей жатвы нет».

Однако различия в позициях поэтов более существенны, чем сходства. Чухонцев, сводя вместе быт и бытие, снимает их непримиримое противостояние, столь важное для Боратынского. Он признает, что поэты, в сущности, изгой в мире обычных людей (мотив чуждости поэта миру характерен и для Пушкина). Но у него нет высокомерия по отношению ко всем прочим людям, он живёт среди них полнокровной жизнью и не отстраняется от мира. Лирический герой Чухонцева постоянно пребывает в двух параллельных реальностях: для обычных людей он такой же, как они, для поэтов — поэт, и трагического противоречия здесь нет. И с теми и с другими он находится в постоянном контакте, только контакты эти разного качества и разного уровня.

Соответственно и идея всеобщей тленности, обычно декларируемая в классической поэзии мрачно-апокалиптическим, а иной раз и отчётливо назидательным тоном, подаётся Чухонцевым под двойным углом зрения: «<...> живо лишь то, что умрёт <...>» — значит, всё преходящее заслуживает жа-

лости и любви, отсюда и финальный вывод: «А другого, увы, не дано, да уже и не надо». Здесь явная перекличка с Мандельштамом: «Мы будем помнить и в лете́йской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля».

В самом общем виде «Дом» восходит к гомеровским сюжетам, образам и мотивам. Определённо значима для него и библейская символика: история о возвращении детей в дом Отца. Немаловажна здесь и национальная литературная традиция в целом: «<...> мотив утраты дома как катастрофы является ключевым для русской литературы разных периодов» (Баак 2005: 65, см. также работу о доме как утопии — Баак 2000). Но более животрепещущими оказываются конкретные тексты-посредники. Гомер и христианская идея — всеобщее достояние, отсылки к ним почти не ощущаются современным читателем как подтексты, настолько они «естественны», тогда как стихи Державина, Жуковского, Пушкина, Боратынского и Мандельштама отчётливее фокусируют цепь авторских, а следовательно, и читательских ассоциаций.

Жанр получившегося художественного сплава синтетичен. Начав с отчётливой элегичности, освящённой именем Жуковского, в конечном счёте с учётом опыта Мандельштама поэт пришёл едва ли не к максимально сжатому героическому эпосу. Известно — поэтика Мандельштама обладает для современных авторов особой притягательностью, а значит, можно впасть от него в зависимость. Оттого при обращении к великому наследию Чухонцев намеренно усложняет свои творческие задачи, как, например, в «Доме», где сводятся в единый смысловой комплекс преобразённые мотивы нескольких крупнейших русских поэтов. Это позволяет автору избежать смиренного следования классическим образцам и одновременно использовать их семантический заряд для достижения новых поэтических целей.

«Южной ночью, один на пустом перроне...»

(1993)

В литературной биографии Чухонцева был только один период, когда он почти не писал стихов: с конца 1980-х до второй половины 1990-х. Это эпоха постсоветского распада, и для большинства населения России она оказалась тяжёлым испытанием. В редких сочинениях, созданных поэтом в то время, так или иначе осмысливается геополитическая и культурная катастрофа страны.

Особый интерес в этом отношении представляет стихотворение «Южной ночью, один на пустом перроне...» (1993). Как это обычно бывает у автора, оно естественно сочетает в себе различные смысловые планы: внешний реалистичный и несколько символических.

Время и место действия угадываются довольно точно: самое начало 1990-х после распада СССР, черноморское побережье Кавказа. Реальный сюжет таков: южной летней ночью человек стоит на перроне и ждёт поезда, который повезёт его домой. Поезд с большим опозданием приходит, но свет в вагонах погашен, окна разбиты. Герой уезжает, оглядываясь назад, и видит сияние в ночном небе: это светляки. Герой погружается в невесёлые думы о смысле происходящего с миром, страной и с ним лично:

Южной ночью, один на пустом перроне,
я поезд последний жду, а его всё нет,
и светляки над путями свадебным роем
вспыхивают и гаснут. Тьмы светляков.

Вспыхивают и гаснут. Запахи роз и хлорки,
свары какой-то хронической рядом, но мрак

фосфоресцирует, брызжет, и прах летучий,
кажется, самый воздух готов поджечь.

И когда прожектор, вынырнув из потёмок,
побежал по путям и заскрежетал состав
с погашенными огнями, с побитыми окнами,
эти кавказские счёты, чёрт их поймёт;

и когда, покидав чемоданы, я чудом впрыгнул
в дёрнувшийся вагон и взглянул назад,
всё, что теменью было: пальмы, вокзал и море, —
всё горело, брачным пульсировало огнём.

Что же всё это: родина-мачеха — дом на сваях —
мамалыга с сыром — падающий зиккурат
с изваянием идола — дальше — гремящий хаос —
дальше! дальше! — пороховые зарницы в окне?..

Кто уехал, тот и останется — знает каждый,
кто лечил ностальгией растраву душевных ран.
Я не из этой страны, а из этого века,
как сказал мне в Париже старый зек Сеземан.

Мне теперь не светят ни светляки, ни звёзды,
ничего мне не светит, в подушку тщета стучит.
А под утро вижу искрящий желаньем воздух
ещё не стреляют и муза моя не молчит

(Чухонцев 2019: 362—363)

Символический смысл «Южной ночью...» можно прояснить, если учитывать литературный подтекст и ближайший контекст творчества поэта 1980—1990-х годов.

Стихотворение неявно подразумевает ряд классических первоисточников. Наиболее очевидная отсылка — «На стоге сена ночью южной...» (1857) А. А. Фета. Обычно очевидные аллюзии у Чухонцева — не самые значимые для постижения смысла целого. Так и здесь: современный поэт отталкивается от начальной строки классика и развивает смысл своего сочинения в иную сторону. Фет изображает почти бесконфликтное слияние отдельного человека и бездны космоса. Чухонцев рисует потерянность отдельной личности на разорённой земле. Мироздание не замечает внутренней и внешней драмы индивида, гармония космоса живёт своей жизнью, параллельной человеку.

Более завуалирована связь со стихотворением О. Э. Мандельштама «Концерт на вокзале» (1921). Она подтверждается общей семантикой, железнодорожными мотивами и различными переключками: «запахи роз и хлорки» у Чухонцева, «запах роз в гниющих парниках» у Мандельштама.

В обоих текстах зафиксирован момент геополитического и культурного перелома. Но между ними есть важное различие. Мандельштам пишет о предчувствии надвигающейся на страну катастрофы (войны и революции), а у Чухонцева выражена надежда на возрождение после уже свершившегося коллапса. Однако возрождение, в соответствии с христианской традицией, возможно только после страданий и смерти. Поэтому символическому времени в стихотворении Чухонцева соответствует сакральное время от Страстной Пятницы до Воскресения.

Третья отсылка, подразумеваемая поэтом, — «Выхожу один я на дорогу...» (1841) М. Ю. Лермонтова (это стихотворение также является одним из главных подтекстов у Мандельштама). Из него к Чухонцеву переключал мотив абсолютного одиночества, причём непременно человека, наделённого даром слова, — поэта.

Классические источники указывают на важные для автора мотивы. Отсылка к Фету выявляет связь с космосом, но «повреждённую», еле ощутимую. Отсылка к Мандельштаму усиливает мотив рубежа, перехода, расставания с прошлым и гигантским социальным и культурным пластом. Отсылка к Лермонтову делает высказывание предельно индивидуальным, интимным: стихотворение и о постсоветском человеке вообще, и конкретно о судьбе поэта в ситуации общенациональной катастрофы.

Ближайший контекст творчества Чухонцева позволяет сделать вывод, что на рубеже 1980—1990-х поэта прежде всего интересовали мотивы геополитические и социокультурные. Они выражены в апокалиптическом и эсхатологическом ключе (см. «Не к этой свободе тянусь...» (1989), «В этой дикой как фарс новизне захолустья...» (1989, 1992), «На резиновом коврике крупно отгиснуто: Welcome!...» (1991), «Слова все сказаны споры разрешены...» (1994)). «Южной ночью...» — наиболее радикальный текст из всех, созданных в этот период: он фиксирует состояние, когда старое ушло, а нового ещё нет. Умерли страна, народ, культура и прежняя поэтика самого Чухонцева.

Мрачный поезд, в котором, судя по тексту «Южной ночью...», кроме героя, по-видимому, никого больше нет, — образ явно символический. Здесь возникает отсылка к стихотворению В. Ф. Ходасевича «Автомобиль» (1921), где герой внутренним взором видит мистическую машину. Из её фар вылетают чёрные лучи, которые уничтожают всё, до чего дотягиваются. Автомобиль Ходасевича инфернален, поезд Чухонцева переносит человека в инобытие и отнюдь не случайно имеет черты потустороннего транспорта. Герой словно перемещается из ада в какое-то другое пространство. Куда — неизвестно, но явно не в рай. Этот мотив впоследствии более отчётливо развивается Чухонцевым в стихотворении «один

и тот же снится сон...» (2007), где образ стоящего намертво вагона похож на чистилище (см. ниже).

В реальности герой перемещается с юга на север, с Кавказа, от периферии разрушающейся советской империи, вероятно, в Москву. Это не только изображение бегства от социально-политического пожара, но и воплощение надежды на спасение — может быть, дома, в центре России, удастся пересидеть надвигающееся на всех страшное время.

Катарсиса внутри описанного поэтом пространства нет. Но искусная композиция с нелинейным временем позволяет закончить стихотворение на описании гармонии, когда герой был счастлив и творил. Таким образом, в конце неожиданно возникает прекрасная иллюзия выхода из тупика.

Ощущение преодоления кризиса, не в последнюю очередь, создаёт грамматика. Стихотворение преимущественно написано в настоящем времени. Финальная жизнеутверждающая строка «ещё не стреляют и муза моя не молчит» в отрыве от контекста воспринимается как описание состояния, в котором герой пребывает сейчас. Здесь возможны разные толкования смысла. Может быть, герой в поезде не спал — в таком случае он подъезжает к центру России, где пока ещё не полыхают жестокие конфликты и где он ещё может испытывать поэтическое вдохновение. Но, возможно, герою снится сон о прошлом, а в реальном настоящем всё трагично, и его муза как раз безмолвствует.

Стиль произведения и стиховая форма также соответствуют идее обретения прекрасной иллюзии. Лексика, фразеология и особенно синтаксис создают впечатление прозаизации. «Южной ночью...» написано катренами пятиударной тоники, причём первые пять строф нерифмованы. Это также работает на эффект внешней прозаизации. Рифма постепенно начинает проявляться в предпоследней шестой строфе, где по со-

звучию перекликаются концы второй и четвёртой строк. Полностью зарифмована только заключительная строфа. Так на уровне формы завершается переход от «прозаичности» белых строк к «поэтичности» финала. Но это зыбкая гармония. Реальность, как признаётся герой в состоянии бодрствования («ничего мне не светит, в подушку тщета стучит»), обещает прохождение через большие испытания и страдания — с негарантированным выходом из кризиса. Неустойчивость гармонии подчёркивается и графикой: в последней строке отсутствуют знаки препинания.

В общем контексте поэзии Чухонцева «Южной ночью...» стал мостом к более позднему концептуальному стихотворению «Закрытие сезона (*descriptio*)» (1996). После его публикации и после выхода книги «Фифиа/Fifia» (2003) критики и коллеги-поэты разных поколений стали говорить о том, что у автора начался новый период творчества. «<...> Олег Чухонцев оказался куда более чутким, отзывчивым и тактичным по отношению к современности, чем поэты младшего поколения. <...> Чухонцев в этой книге — поэт настоящего времени» (Шульпяков 2004: 39, 41); «Обычно в старости начинают подражать своим же стихам, написанным прежде. За примерами далеко ходить не надо — вспомним „Вечерние огни“ Фета. А Олегу Чухонцеву — сужу по его последним книгам — удаётся сберечь и даже приумножить лирическую энергетику. Многие его стихи и строфы вызывают неподдельную радость знакомства именно с новой поэзией...» (суждение Ю. М. Кублановского — цит. по: Крючков 2018: 8).

Приведённые мнения небезосновательны, однако «новый» Чухонцев возник чуть раньше, с «Южной ночью...». Не случайно поэт долгие годы открывал свои публичные выступления чтением именно этого стихотворения, подчёркивая его этапность.

В «Южной ночью...» Чухонцев воплотил ощущение полного конца, и это произведение идеально сочетает в себе глубоко личные мотивы и мотивы, передающие образ геополитической и культурной катастрофы. Всё умерло, констатирует автор, — и его прежняя поэтика (личный смысл), и прежняя страна (общий смысл). Поэт именно потому утратил дар слова, что перестал чувствовать органическую связь с Родиной, поскольку она тяжело больна и находится практически при смерти.

Возрождение произошло позже. К моменту создания «Закрытия сезона...» Чухонцев как поэт успел обновиться сам и ждал, когда обновится всё вокруг — страна, народ и литературный контекст. Но такое индивидуальное обновление было бы невозможно без переживания предельного опыта поэтической смерти, изображённого в «Южной ночью...».

«Кыё! Кыё!..»

(2001)

«Кыё! Кыё!..» Чухонцева было написано в 2001-м, впервые опубликовано в журнале «Знамя» в № 5 за 2002 год и с тех пор издавалось неоднократно — сначала в составе книги «Фифа/ Fifa» (Чухонцев 2003: 33—35), а затем в различных собраниях стихотворений и поэм автора (Чухонцев 2007: 28—30, 2008: 303—304, 2013: 119—122, 2014: 205—207 и 2019: 420—422) и на официальном сайте поэта chuhoncev.poet-premium.ru.

Приведём его полностью:

— Кыё! Кыё!

По колена стоя в воде, не выпуская тачки, он мочится в реку.
Возле моста, напротив трубы, извергающей пену

и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста
и ещё не взорванной церкви на том берегу
он стоит в воде и мочится в реку,
не понимая как будто и сам, как сюда забрёл,
а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства,
то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит,
где скот обычно вброд переходит реку,
стоит, не оправляя штанов, уставясь в поток,
онучи набрякли паводковой водою,
и он не знает, что делать дальше, так и стоит,
держась двумя за свою тележку, и что-то бормочет,
что-то мычит, но одно лишь слышно: — Кыё! Кыё!

Что это? причет? или проклятья?

Каждой весною
по мостовой железный грохочет гром.
— Это Кыё-Кыё, — в пустоту кивают, —
выкатил тачку свою, — и под лай собак
он возникает в серой казённой шапке,
в красных галошах собственной выклейки — вот,
вот он проходит, лязгая, громыхая,
чуждый всему и всем, и старухи вслед
крестятся скорбно как на Илью Пророка,
а мужики ворчат: — Проходи, проходи, дурак,
или в Андреево хочешь? — и, дёрнув тачку,
он исчезает в слепящем сумраке дня
так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот
ходит с собачьим брехом то тут, то там,
следуя по пятам...

Зачем человек явился?

Зачем как судьбу толкает два колеса,
и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит,
и радуется не к месту: я видел сам,
как он с оркестром рядом шёл похоронным
и, обнажая дёсны, беззубым ртом
весь ликовал, смеялся беззвучным смехом,
вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё —
что с него взять! Пришел незнамо откуда,
и неизвестно где сгинет.

— Не отдавай,
не отдавай меня в Андреево, — говорила
мать моя перед смертью, а у самой
были такие глаза...

Недавно случаем
я проезжал это место. Одноэтажный дом
старой постройки, без царя перестроенный,
в поле на выселках, можно сказать, барак,
но с мезонином, и на крыльце сидели
люди, все в чём-то сером, стайка людей,
не говоря меж собой, нахохлясь как птицы,
выбившиеся из сил, упав с облаков
на полевое судёнышко... но не это
странным мне показалось, не дом-приют
и не его обитатели, а то, что сам я,
кажется, был там, знаю его изнутри
до половиц, до чёрных латунных ручек,
вскриков и запахов хлорки, урины и
сквозняков, гуляющих коридором,
хлопающих дверьми: — Проходи, проходи...

О, то не гром расходится мостовыми,
 это Кые́-Кые́ в небесах летит
 на оглушительной тачке своей, и слабый, белый
 тянется инверсионный след за ним,
 медленно растекаясь и багровея
 знаками таин...

Что он хотел сказать, думаю я, просыпаясь,
 и на рассвете через полвека, путая сон и явь,
 всматриваюсь и вижу стоящего человека
 в мутной воде и вопрошающего опять:
 что? кого? — но нет у пустоты ответа,
 нет и всё! Ах ты катанье наше, мытьё,
 никуда от вас — Иордан, Флегетон и Лета
 или Вохна у ног... не знаю... Кые́. Кые́.

(Чухонцев 2019: 420—422)

Ещё до публикации стихотворение стало известно благодаря авторскому чтению и при всей внешней безыскусности художественных средств сразу же привлекло к себе внимание как сочинение, поражающее оригинальностью формы, пронзительностью образов и явственно ощущаемой загадочностью.

И. Б. Роднянская, говоря о сочинении, специально отметила трудность по отношению к нему положения критика: «Длинное стихотворение, начинающееся выкриками посадского „дурачка“ с тележкой — „Кые́! Кые́!..“ <...>, кажется, уже замечено как большое событие в русской словесности, не только в поэзии. Я даже не смею о нём писать. Скажу только, что вопрошание, разделяющее сюжет пополам: „...Зачем человек явился? / Зачем как судьбу толкает два колеса, / и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту...“ — напомнило мне

(ни в коей мере не будучи реминисценцией) два как бы сшибающихся меж собой места из Библии: „Что такое человек, что Ты столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое, посещаешь его каждое утро, каждое мгновение испытываешь его?“ (Иов 7: 17—18) и — „Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе. Все видящие меня ругаются надо мною...“ (Пс. 21: 7—8)» (Роднянская 2006 (2): 158—159).

О стихотворении, которое Г. Ю. Шульпяков в рецензии на «Фи́фия/Fifia» назвал центральным в книге (Шульпяков 2004: 42), в самом деле трудно говорить, и оно действительно рождает богатый ряд ассоциаций. Тем не менее изложим некоторые соображения об этом артефакте. И для начала в дополнение к ассоциациям, приведённым Роднянской, сошлёмся ещё на некоторые, где речь идёт о непонятых, отверженных и в широком смысле слова маргинальных героях:

- «Он будет между людьми, как дикий осёл; руки его на всех, и руки всех на него; жить будет он пред лицом всех братьев своих» (Быт. 16: 12);
- «Life's but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» («Жизнь — лишь промелькнувшая тень; жалкий актёр, / Что кривляется и мечется свой час на сцене, / А после исчезает: это история, / Рассказанная идиотом, полная шума и ярости, / не значащая ничего» — Шекспир «Макбет», акт 5, сцена 5);
- за Шекспиром неизбежно следует Фолкнер с романом «Шум и ярость» и образом слабоумного Бенджи;
- вспоминается и Заболоцкий со «Снежным человеком», что живёт, чуждаясь людей, «И из слов одни местоимения / Произносит, громко хохоча».

Такие ассоциации вполне законны, каждая из них позволяет выявить смысловые оттенки, важные для восприятия целого (в этом отношении особенно интересен шекспировский фрагмент). Но их возможный переход в разряд несомненно существующих литературных связей требует специальных исследований.

Вместе с тем есть по крайней мере три гипотетических источника стихотворения, значение которых, как представляется, наиболее важно для адекватного восприятия авторского замысла «Кыё! Кыё!..».

Первый такой источник — идиллия П. А. Катенина «Дура» (1835). В своё время Чухонцев назвал её «замечательной» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 74). С «Кыё! Кыё!..» идиллию сближает в первую очередь стиховая структура (у Катенина это гексаметр, отпочковавшийся от пентаметра «Инвалида Горева», чьим эпизодом и была изначально «Дура»). Но есть определённое сходство и в образах главных героев — они воспринимаются окружающими их людьми как психически неполноценные, тогда как авторы допускают их близость к некой тайне, недоступной всем прочим, «нормальным» людям. Рассказ о несчастной судьбе своей «дуры» Катенин завершает многозначительной фразой: «Долго ей не томиться: мѝлует скорбных Спаситель» (Катенин 1954: 242).

«Дура» Катенина и Кыё-Кыё Чухонцева схожи и в другом: они, возможно, не столько безумны, сколько пребывают в изменённом состоянии сознания. «Дурой» и «дураком» их именуют окружающие персонажи, но не авторы. Скорее всего, героев с бѝльшим основанием следует отнести к категории блаженных, почти юродивых, под влиянием некоего аффекта оказавшихся вне привычных социопсихологических норм. Но, как было сказано о принце датском, в их безумии есть своя система.

Героиня Катенина стала странной под влиянием сильнейшего душевного потрясения: в детстве её напугал медведь. О прошлом Кыё-Кыё ничего не известно, но можно предположить, что с ним также случилось нечто страшное, в результате чего он и стал *иным*. Косвенным подтверждением такой версии служит другое стихотворение из книги «Фифия/Fifia» о блаженной женщине Даше, впавшей на всю жизнь в некий душевный анабиоз после пережитой трагедии — расстрела мужа-белогвардейца. Она существует в том же хронотопе, что и Кыё-Кыё. Но между дурой и героем Чухонцева есть и важное отличие: первая контактирует с людьми, она способна говорить, и её любят дети, второй же чужд всем и вся и произносит лишь невнятное сочетание «Кыё! Кыё!..», ставшее его прозвищем.

Второй предполагаемый источник стихотворения Чухонцева впервые упомянул Д. В. Полищук в рецензии на «Фифия/Fifia». Отмечая, что «Кыё! Кыё!..» «<...> является кульминацией книги», он писал: «Кораблю отечественной истории здесь соответствует, во-первых, некое „полевое судёнышко“ — сельский „дом-приют“ для престарелых и недееспособных — почти что „корабль дураков“. А во-вторых, тачка Кыё как некое транспортировочное средство — мрачноватая аллюзия на гоголевскую „птицу-тройку“ (всё, что осталось, или всё, что оставили, отобрав остальное, на Руси для проезда), о каковой напоминает сама космическая грандиозность видения <...>» (Полищук 2004: 167; курсив автора).

Наблюдение точное и глубокое. Но намёк на птицу-тройку, как представляется, — лишь верхушка подтекстового айсберга стихотворения, в значительной своей части гоголевского.

Вообще же едва ли не каждая строка, синтаксический период, лексико-фразеологическое сочетание, образ и мотив стихотворения восходят к русской литературной класси-

ке. При этом традиция всегда оказывается переосмысленной, и широта диапазона таких трансформаций велика — от простых аллюзий-перифраз до выворачивания канона наизнанку или прямого на него возражения.

Но почему же всё-таки Гоголь? Не в последнюю очередь — из-за формы его творений, вызывающей ощущение, что во многих случаях перед нами не проза, а поэзия.

В какой момент Гоголя перевели из поэтов в прозаики — отдельная занимательная филологическая проблема. Скорее всего, это произошло под давлением демократической критики второй половины XIX века, интересовавшейся исключительно решением писателями социальных вопросов и зачастую игнорировавшей собственно эстетические задачи литературы.

При жизни Гоголя восприятие его как поэта казалось естественным. Так, «Очерк истории русской поэзии» А. Милюкова, вышедший в 1847 году, завершается главой «Лермонтов и Гоголь», причём принадлежность последнего поэтическому цеху исследователь вообще не считал нужным мотивировать, полагая это само собой разумеющимся: «Ни въ одномъ изъ нашихъ поэтовъ не обнаружилось такой горячей любви къ народу, ни одинъ не плакалъ такими горькими слезами о его недостаткахъ и заблужденіяхъ, какъ Гоголь. Его сатира есть страшная драма: въ ней сквозь истерическій смѣхъ видны кровавыя слёзы» (Милюков 1847: 209).

В XX веке одним из первых начал анализировать Гоголя под поэтическим углом зрения Андрей Белый, писавший о своеобразных «прозаических стопах» применительно к ритму его прозы (Белый 1934: 218—227). Уже в современной работе, посвящённой проблеме стиха и прозы у Гоголя, Ю. Б. Орлицкий подчеркнул повышенный уровень метризации в некоторых его текстах (Орлицкий 2002). В соответствии с устойчивой фи-

дологической традицией ничто не мешало Чухонцеву ориентироваться на прозу Гоголя вообще и на его поэму в частности как на *протостихи*.

Со стиховедческой точки зрения «Кыё! Кыё!..» представляет собой любопытный образец разноударной тоники (ударения в строке колеблются от трёх до семи), с использованием различных способов комбинации мужских и женских клаузул (плюс одной пары дактилических). Слоговая неурегулированность каждой строки, сложный синтаксис и аккуратное употребление анжамбеманов увеличивают ощущение прозаизации.

То же можно сказать и о композиционном членении стихотворения. Оно астрофично, но графически и семантически разделено на девять частей-«абзацев» разной протяженности, от одной строки до шестнадцати.

Наряду с этими эффектами в сочинении прихотливым образом проявляется мерцающая рифмовка. Рифмы возникают спорадически, то как традиционные краесогласия, то как внутренние переключки, и столь же неожиданно, но и вполне естественно, разрешаются гармоническим «катреном» перекрестной рифмовки лишь один раз — в финале: «Что он хотел сказать, думаю я, просыпаясь, / и на рассвете через полвека, путая сон и явь, / всматриваюсь и вижу стоящего человека / в мутной воде и вопрошающего опять: / что? кого? — но нет у пустоты ответа, / нет и всё! Ах ты катанье наше, мытьё, / никуда от вас — Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё» (здесь и далее стихотворение цитируется по Чухонцев 2008: 303—304).

Гоголь поэтизировал прозу, Чухонцев «прозаизирует» поэзию. Но в каждом конкретном случае формально прозаическая речь остается прозой, а стихотворная — стихами. Однако форма формой, но и содержание многих гоголевских пас-

сажей из «Мёртвых душ» и иных сочинений («Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Записки сумасшедшего») имеют самое непосредственное отношение к генетике и скрытой семантике стихотворения Чухонцева.

Третьим источником «Кыё! Кыё!..» можно считать текст уже не из литературной традиции, а из классики русской мысли — «Философические письма» П. Я. Чаадаева.

Фигура знаменитого российского скептика важна для Чухонцева-поэта. Одно из его давних стихотворений не случайно называлось «Чаадаев на Басманной» (1967). Образ мыслителя в нём условен и близок самому лирическому герою, но отголоски рассуждений философа там присутствуют (см. выше).

Полемическое скрещение гоголевского и чаадаевского текстов в подтексте современного стихотворения и парадоксально, и естественно. Парадоксально потому, что личности эти были неблизкими и по воспитанию, и по поведению, и по образу мыслей (о сложном отношении Чаадаева к Гоголю свидетельствует письмо Вяземскому от 29 апреля 1847 года, почти целиком посвящённое книге «Выбранные места из переписки с друзьями» — Чаадаев 1989: 462—467).

Естественным же оно представляется потому, что для современного читателя при сравнении некоторых репрезентативных фрагментов прозы Гоголя и философских сочинений Чаадаева бросается в глаза одно удивительное сходство этих натур. В рассуждениях о России оба были в высшей степени склонны к сурово-ироническому критицизму, историософским обобщениям, пророческому пафосу и к восприятию себя как лиц исключительных, открывающих соотечественникам глаза на прошлое, настоящее и будущее родной страны. Обоим было свойственно высокомерие — и в прямом смысле «вызывающей, заносчивой гордости», и в этимологически

точном: оба мерили предмет своих рассуждений и переживаний *высокою мерою*.

Известно крайне неоднозначное восприятие «Мёртвых душ», «Выбранных мест...» и «Философических писем» современниками Гоголя и Чаадаева. Так, с чаадаевскими оценками смысла российской цивилизации были далеко не во всём согласны Пушкин, Одоевский и Вяземский, а последний выступил серьёзным оппонентом не только Чаадаева, но и Гоголя, «сражаясь на два фронта».

В чём же современный поэт солидаризируется с классиками, а в чём с ними расходится? Чтобы ответить на эти вопросы, перейдём к параллельному чтению фрагментов гоголевской прозы, «Философических писем» Чаадаева и стихотворения Чухонцева.

1. Итак, «тачка» Кыё-Кыё восходит к птице-тройке. Добавим, что по звучанию и просодической структуре существительное «тачка» коррелирует с «бричкой» Чичикова, всё той же птицей-тройкой: обе лексемы двусложные, с ударениями на первом слоге и отчасти совпадающие графически и фонетически.

Экипаж Чичикова именуется соответствующим образом уже в первой фразе поэмы: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка <...>» (Гоголь 1967 (5): 7).

2. В поэме и стихотворении отчётлив мотив застывания героя/автора в неподвижности перед чем-то привычным и обыденным.

Гоголь: «Стоит, то позабываясь, то обращая вновь какое-то притуплённое внимание на всё, что перед ним движется и не движется <...>» (Гоголь 1967 (5): 256); «И ещё, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное об-

лако, тяжёлое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством» (Там же: 259).

Чухонцев: «По колена стоя в воде, / не выпуская тачки, он мочится в реку. / Возле моста, напротив трубы, извергающей пену / и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста / и ещё не взорванной церкви на том берегу / он стоит в воде и мочится в реку, / не понимая как будто и сам, как сюда забрёл, / а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства, / то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит, / где скот обычно вброд переходит реку, / стоит, не оправляя штанов, уставясь в поток, / онучи набрякли паводковой водою, / и он не знает, что делать дальше, так и стоит, / держась двумя за свою тележку, и что-то бормочет, / что-то мычит, но одно лишь слышно: — Кыё! Кыё!»

Во фрагменте из поэмы повествователь мысленно стоит в оцепенении перед Русью. Возможно, похожее чувство испытывает и персонаж Чухонцева. Но он способен выразить его отнюдь не пространными и блестящими лирическими отступлениями, а семантически таинственным выкриком.

3. В финале стихотворения река, в которой стоит Кыё-Кыё, упоминается наряду со священным Иорданом, где крестился Иисус, и двумя гидронимами из античной мифологии — Флегетоном, рекой мёртвого царства, и Летой, рекой забвения. Таким образом, реальная Вохна, протекающая через родной город поэта Павловский Посад, символически представляет все три названные реки.

Отметим автоцитату — в стихотворении «Пасха на Клязьме» (1965) есть выразительный образ: «Казалось, российские реки, / разлившись, пошли в Иордан» (Чухонцев 2008: 61).

Действие в «Кыё! Кыё!..» разворачивается с приходом героя «каждой весной», а в начале стихотворения упоминается

«паводковая вода». Весна здесь символизирует собой не столько обновление и надежду, сколько ситуацию бесконечно повторяющегося начала, которое так и не переходит в продолжение и развитие.

И тут на помощь в истолковании стихотворения приходит Чаадаев: «Вопреки имени христиан, которое мы носили, в то самое время, когда христианство величественно шествовало по пути, указанному божественным его основателем, и увлекало за собой поколения людей, мы не двигались с места. Весь мир перестраивался заново, у нас же ничего не созидалось <...> новые судьбы человеческого рода не для нас совершались. Хотя мы и христиане, не для нас созрели плоды христианства» (Чаадаев 1989: 27).

Подобно российской истории и русскому народу, принявшему крещение, но так и не вкусившему созревших плодов христианства, Кыё-Кыё, по колено стоя в паводковой воде перед лицом церкви и заброшенного кладбища с останками забытых предков, не двигается с места и не знает, что предпринять.

4. Персонаж Гоголя несимпатичен для читателей, персонаж Чухонцева чужд большинству героев стихотворения.

Гоголь: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами героем понравился читателям» (Гоголь 1967 (5): 261).

Чухонцев: «<...> вот он проходит, лязгая, громыхая, / чуждый всему и всем, и старухи вслед / крестятся скорбно как на Илью Пророка, / а мужики ворчат: — Проходи, проходи, дурак, / или в Андреево хочешь? <...>».

Здесь вновь наступает черёд Чаадаева. Он изображал суть русского характера подобным образом, подчёркивая ту же чуждость всему и вся и даже самому себе: «<...> мы никогда не шли вместе с другими народами, мы не принадлежим ни

к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось. <...> Оглянитесь кругом себя. Разве что-нибудь стоит прочно на месте? <...> ничего устойчивого, ничего постоянного; всё исчезает, всё течёт, не оставляя следов ни вовне, ни в вас. В домах наших мы как будто в лагере; в семьях мы имеем вид пришельцев; в городах мы похожи на кочевников, хуже кочевников, пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы — к своим городам» (Чаадаев 1989: 18, 19).

5. И Чичиков, и Кыё-Кыё достаиваются презрительно-иронического упоминания у прохожих.

Гоголь: «А вот пройди в это время мимо его какой-нибудь его же знакомый, имеющий чин ни слишком большой, ни слишком малый, он в ту же минуту толкнёт под руку своего соседа и скажет ему, чуть не фыркнув от смеха: „Смотри, смотри, вон Чичиков, Чичиков пошёл!“» (Гоголь 1967 (5): 286).

Чухонцев: «— Это Кыё-Кыё, — в пустоту кивают, — / выкатил тачку свою <...>».

При том «иронисты» не ведают, что сами они в определённом смысле недалеко от Чичикова в одном случае и от Кыё-Кыё — в другом.

6. Птица-тройка Русь и Кыё-Кыё с тачкой суеверными сторонними наблюдателями сравниваются с одним и тем же природным явлением — по их мнению, свидетельством потустороннего гнева.

Гоголь: «Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение?» (Гоголь 1967 (5): 287—288).

Чухонцев: «<...> вот он проходит, лязгая, громыхая, / чуждый всему и всем, и старухи вслед / крестятся скорбно как на Илью Пророка, / <...> и, дёрнув тачку, / он исчезает в слепящем сумраке дня / так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот / ходит с собачьим брехом то тут, то там, / следуя по пятам...»

7. Один фрагмент стихотворения вообще впадает в лексико-синтаксический резонанс с фрагментом одиннадцатой главы «Мёртвых душ».

Гоголь: «— Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану» (Гоголь 1967 (5): 259).

Чухонцев: «<...> а мужики ворчат: — Проходи, проходи, дурак <...>».

8. Оба героя передвигаются по мостовой. Мощёная дорога в стихотворении Чухонцева, скорее всего — не столько реалия российского захолустья середины XX века, сколько намёк на литературную традицию.

Гоголь: «Гром и прыжки дали заметить, что бричка въехала на мостовую» (Гоголь 1967 (5): 154).

Чухонцев: «Каждой весной / по мостовой железный грохочет гром. / — Это Кыё-Кыё, — в пустоту кивают, — / выкатил тачку свою, — и под лай собак / он возникает в серой казённой шапке, / в красных галошах собственной выклейки — вот, / вот он проходит, лязгая, громыхая <...>. О, то не гром расходитя мостовыми, / это Кыё-Кыё в небесах летит / на оглушительной тачке своей <...>».

Здесь важна и автореминисценция из «Закрытия сезона (*descriptio*)» (1996): «<...> и вдруг — гроб с музыкой — Киселёв в своей инвалидной тачке, // битком набитой незнамо кем, по набережной гремит / вниз от спасательной станции и без тор-

мозгов как будто / и без выхлопной трубы, это точно — значит, сезон открыт, / и он улетает в весенний космос и гаснет как гроздь салюта» (Чухонцев 2008: 270—271).

Последняя параллель снова заставляет задуматься над тем, насколько сложными бывают у художников взаимоотношения реальных впечатлений и образов, рождённых воображением.

9. Происхождение обеих персонажей загадочно. Для всех прочих героев они появляются из ниоткуда и исчезают в никуда.

Гоголь: «Темно и скромно происхождение нашего героя» (Гоголь 1967 (5): 259).

Чухонцев: «Пришел незнамо откуда, / и неизвестно где сгинет»; «<...> он исчезает в слепящем сумраке дня / так же внезапно, как и пришёл <...>».

10. Цель существования Кыё-Кыё скрыта ото всех. Для Гоголя важен мотив неясности или вовсе бессмысленности существования того или иного человека на Земле. Но есть у него и не менее значительный противоположный мотив тайного призвания всякого существа, даже такого, что кажется ничкёмным всем окружающим. Оба мотива отозвались у Чухонцева.

Гоголь: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчинённых и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови» (Гоголь 1967 (5): 257); «Но есть страсти, которых избрание не от человека. <...> Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то веч-

но зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: всё равно, в мрачном ли образе, или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага» (Там же: 282).

Чухонцев: «Зачем человек явился? / Зачем как судьбу толкает два колеса, / и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту <...>».

Об отражении у Чухонцева второго гоголевского мотива см. п. 22.

11. Вопрос о предназначении персонажа напрямую задаётся обоими авторами. У Гоголя он относится уже к покойному (прокурору), у Чухонцева мотив перевёрнут и вопрос «Зачем человек явился?» адресован живой, но «тёмной» душе Кыё-Кыё.

Гоголь: «О чём покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один бог ведает» (Гоголь 1967 (5): 247).

У Чаадаева тот же вопрос переадресован всей нации. Рассуждения философа имеют к идейной подоплёке стихотворения самое непосредственное отношение: «В чём заключается жизнь человека, говорит Цицерон, если память о протекших временах не связывает настоящего с прошлым? <...> То, что у других народов является просто привычкой, инстинктом, то нам приходится вбивать в свои головы ударом молота. Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы как бы чужие для себя самих. Мы так удивительно шествуем по времени, что по мере движения вперед пережитое пропадает для нас безвозвратно <...> В природе человека — теряться, когда он не в состоянии связаться с тем, что было до него и что будет после него; он тогда <...> чувствует себя заблудившимся в мире. Такие растерянные существа встречаются во всех странах; у нас — это общее свойство» (Чаадаев 1989: 21, 23).

Возможно, постоянно упоминаемый поэтом железный лязг тачки «растерянного существа» Кьё-Кьё есть не что иное, как отзвук чаадаевского «вбивания» в «головы» соотечественников «ударом молота» того, что «у других народов является просто привычкой, инстинктом».

12. Указание на странные эмоциональные реакции Кьё-Кьё — аргумент в пользу версии о юродстве персонажа. Строки «<...> и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту <...>» напоминают вариации на тему знаменитого смеха сквозь слёзы: «И долго ещё определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать её сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы!» (Гоголь 1967 (5): 157).

Но в ещё большей степени непредсказуемое проявление чувств девиантного героя соответствует такому гоголевскому наблюдению: «Не то на свете дивно устроено: весёлое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредёт в голову» (Там же: 67).

13. Оба персонажа сталкиваются с похоронными процессиями, и оба реагируют на увиденное одинаково парадоксально.

Гоголь: «При повороте в одну из улиц бричка должна была остановиться, потому что во всю длину её проходила бесконечная погребальная процессия»; «Тут он приказал Селифану ехать поскорее и между тем подумал про себя: „Это, однако ж, хорошо, что встретились похороны; говорят, значит счастье, если встретишь покойника“» (Там же: 256, 257).

Чухонцев: «<...> я видел сам, / как он с оркестром рядом шёл похоронным / и, обнажая дёсны, беззубым ртом / весь ликовал, смеялся беззвучным смехом, / вот, мол, кьё, смотрите, кьё-кьё — / что с него взять!»

Эмоционально и психологически реакция Кыё-Кыё на похороны похожа на реакцию дитяти, не отличающего скорбное действо от праздника. Его сходство с младенцем проявляется и физически — беззубые дёсны.

14. Стилизованный под старинный слог зачин седьмой композиционной части стихотворения напоминает гоголевский мотив путешествия мимо некогда милых сердцу автора мест, со временем потерявших для него своё очарование или полностью утративших прежнюю сущность.

У Чухонцева повествователь «случаем проезжает это место» — точно он едет не на машине или поезде, а в медленно движущейся коляске, и имеет возможность во всех подробностях наблюдать открытое его внимательному взору. Это явная отсылка к традиции классических русских путешествий. В то же время рассказчик только слышал о зловещем «Андрееве», а воочию видит дом скорби впервые. Тем не менее, ему необязательно входить туда — он и так всё ощущает и понимает.

Гоголь: «По истечении <...> пяти лет <...> я, будучи в тех местах, заехал в хуторок Афанасия Ивановича <...>. Когда я подъехал ко двору, дом мне показался вдвое старше, крестьянские избы совсем легли набок, без сомнения, так же, как и владельцы их; частокол и плетень в дворе были совсем разрушены. <...> Я с грустью подъехал к крыльцу <...>. Навстречу вышел старик. Так это он! <...> Я вошёл за ним в комнаты; казалось, всё было в них по-прежнему; но я заметил во всём какой-то странный беспорядок, какое-то ощутительное отсутствие чего-то <...>» (Гоголь 1966 (2): 29—30, «Старосветские помещики»); «<...> когда я стал подъезжать к Миргороду, то почувствовал, что у меня сердце бьётся сильно. Боже, сколько воспоминаний! <...> Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась ми-

мо. Опять то же поле, <...> однообразный дождь, слезливое без просвета небо. — Скучно на этом свете, господа!» (Там же: 263, 266, «Повесть о том...»); «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная — мимо их! <...> мимо, мимо! зачем говорить об этом?» (Гоголь 1967 (5): 67, «Мёртвые души»).

Чухонцев: «Недавно случаем / я проезжал это место. Одноэтажный дом / старой постройки, без царя перестроенный, / в поле на выселках, можно сказать, барак, / но с мезонином, и на крыльце сидели люди, / все в чём-то сером, стайка людей, / не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, / выбившиеся из сил, упав с облаков / на полевое судёнышко... но не это / странным мне показалось, не дом-приют / и не его обитатели, а то, что сам я, / кажется, был там, знаю его изнутри / до половиц, до чёрных латунных ручек, / вскриков и запахов хлорки, урины и / сквозняков, гуляющих коридором, / хлопающих дверьми: — Проходи, проходи...»

Здесь очевидно и семантическое совпадение адресованных самому автору восклицаний-повторов, призывающих игнорировать неприятные впечатления: «Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» — «— Проходи, проходи...»

15. Описание убогого строения (одновременно обители душевнобольных и дома престарелых) прежде всего вызывает устойчивые ассоциации с «Палатой № 6». Связь с Чеховым подсказана и самим автором: «можно сказать, барак, / но с мезонином» — грустный намёк на романтический дворянский «дом с мезонином», ныне «без царя перестроенный».

Оборванная на полуфразе идиома создаёт многосмысленность: «без царя», конечно же, «в голове», без плана, смысла и любви, но и «без царя» в самом прямом смысле — уже в советское, новое время. Глагол «перестроенный» допустимо про-

читывать как ироническое указание на горбачёвские времена. Но у него тоже есть гоголевский аналог из «Повести о том...»: «Я въехал в главную улицу; везде стояли шесты с привязанным сверху пучком соломы: производилась какая-то новая планировка!» (Гоголь 1966 (2): 263—264). Наконец, некоторыми выразительными деталями одноэтажный дом из стихотворения заставляет вспомнить дом Плюшкина — обитель оказавшегося на обочине жизни жалкого старика, модус вивенди которого иной критический наблюдатель назвал бы безумным.

Гоголь: «Частями стал выказываться господский дом и наконец глянул весь <...>. Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно. Местами был он в один этаж, местами в два; на тёмной крыше, не везде надёжно защищавшей его старость, торчали два бельведера, один против другого, оба уже пошатнувшиеся, лишённые когда-то покрывавшей их краски» (Гоголь 1967 (5): 132).

Барак — строение обычно одноэтажное, непременно узкое и вытянутое, он вполне может быть «длинным, длинным непомерно». Откуда автор может знать и чувствовать явление, с которым он, по собственному признанию, в реальной жизни не сталкивался? Во-первых, благодаря силе воображения, а во-вторых, по Платону, — вспоминая существующее всегда и извлекая такое знание из прапамяти (в данном случае и из прапамяти русской классики).

16. Дом, где лирический герой стихотворения не был, но который он, кажется, детально знает изнутри, *видит его* *насквозь* — в прямом и переносном смысле выражения, исчезает вдали, и некий голос (потусторонний?.. inferнальный?..) призывает его как можно скорее вытравить из памяти неприятно-тревожные впечатления. Однако это выше сил автора — он помнит всё, а пуще всего — увиденное не телесными, а духов-

ными глазами: мотив с точностью до наоборот отражает то, что происходит с памятью Чичикова, покидающего вполне реальный для него город N.

Гоголь: «<...> но когда увидел, что город уже давно скрылся, ни кузниц, ни мельниц, ни всего того, что находится вокруг городов, не было видно и даже белые верхушки каменных церквей давно ушли в землю, он занялся только одной дорожкой, посматривал только направо и налево, и город N как будто не бывал в его памяти, как будто проезжал он его давно, в детстве» (Гоголь 1967 (5): 260).

17. Гоголь и Чухонцев задают мучительные вопросы неотвязным предметам своих творений, пытаясь понять, чего те хотят от них. Подразумеваемый и самый простой (но не единственный) ответ здесь — и Русь, и Кыё-Кыё разыскивают одинакового отношения к себе: понимания, прощения и любви.

Гоголь: «<...> ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечёт к тебе? Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовёт, и рыдает, и хватает за сердце? <...> Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» (Гоголь 1967 (5): 258—259).

Чухонцев: «<...> и он не знает, что делать дальше, так и стоит, / держась двумя за свою тележку, и что-то бормочет, / что-то мычит, но одно лишь слышно: — Кыё! Кыё! / Что это? причет? или проклятья? // <...> // Что он хотел сказать, думаю я, просыпаясь, / и на рассвете через полвека, путая сон и явь, / всматриваюсь и вижу стоящего человека / в мутной воде и вопрошающего опять: / что? кого?»

Здесь упомянем ещё одно подтекстовое звено — «К России» В. В. Набокова (1939) с его экспрессивным поэтическим обращением к родине, также имеющим гоголевскую генетику («Мёртвые души» и «Записки сумасшедшего»): «Отвяжись, я тебя умоляю! / Вечер страшен, гул жизни затих. / Я беспомощен. Я умираю / от слепых наплываний твоих. // <...> // Но зато, о Россия, сквозь слёзы, / сквозь траву двух несмежных могил, / сквозь дрожащие пятна берёзы, / сквозь всё то, чем я смолоду жил, // дорогими слепыми глазами, / не смотри на меня, пожалей <...>» (Набоков 2002: 207—208 — у Набокова подразумевается и пушкинское «Когда для смертного умолкнет шумный день...» — Пушкин 1977 (3): 57, «Воспоминание»).

18. Безответность родины-пустыря и пустоты, в которую канул Кыё-Кыё, знаменательна.

Гоголь: «Проснулся — и уже опять перед тобою поля и степи, нигде ничего — везде пустырь, всё открыто» (Гоголь 1967 (5): 260); «Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа» (Там же: 288).

Чухонцев: «<...> но нет у пустоты ответа, / нет и всё!»

«Пустота» как образ нравственной, духовной и интеллектуальной пустыни страны возникает и у Чаадаева. В том же абзаце фигурируют у мыслителя и мотив загадочного урока, одной из «таин» родины, и мотив тёмной судьбы, которая у поэта сравнивается с тяжёлой тачкой о двух колёсах: «<...> Одним словом, мы жили и сейчас ещё живём лишь для того, чтобы преподать какой-то великий урок отдалённым потомкам, которые поймут его; пока, что бы там ни говорили, мы составляем пробел в порядке разумного существования. Я не могу довольно надивиться на эту пустоту, на эту поразительную оторванность нашего социального бытия. В этом, наверное, отчасти повинна наша непостижимая судьба» (Чаадаев 1989: 26).

Кыё-Кыё — явный «пробел в порядке разумного существования» (подобно тому, как Плюшкин — «прореха на человечестве»). Но только ли интеллект представляет для нас высшую ценность? Здесь вряд ли можно говорить о полном совпадении позиций философа и поэта.

19. Последние две части стихотворения отсылают к монологу о птице-тройке — и не только к нему. У идейно и эмоционально амбивалентного грандиозного финала поэмы Гоголя есть трагикомический предшественник в виде заключения «Записок сумасшедшего», а их герой имеет самое непосредственное отношение к своему литературному потомку Кыё-Кыё.

Гоголь: «Боже! что они делают со мною! <...> Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. <...> Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. <...> Дом ли то мой синеет вдаль? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дятке!..» (Гоголь 1966 (3): 204).

Гоголь: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстаёт и остаётся позади. Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чут-

кое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышних знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (Гоголь 1967 (5): 287—288).

Чухонцев: «О, то не гром расходитя мостовыми, / это Кыё-Кыё в небесах летит / на оглушительной тачке своей, и слабый, белый / тянется инверсионный след за ним, / медленно растекаясь и багровея / знаками таин... // Что он хотел сказать, думаю я, просыпаясь, / и на рассвете через полвека, путая сон и явь, / всматриваюсь и вижу стоящего человека / в мутной воде и вопрошающего опять: / что? кого? — но нет у пустоты ответа, / нет и всё! Ах ты катанье наше, мытьё, / никуда от вас — Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё».

20. Перейдём теперь к истолкованию едва ли не самых душе-раздирающих строк стихотворения: «— Не отдавай, / не отдавай меня в Андреево, — говорила / мать моя перед смертью, а у самой / были такие глаза...».

На первый взгляд, перед нами психологически достоверное изображение мучительной семейной сцены. Но у фрагмента есть и глубокий символический смысл. «Мать моя» — это ещё и родина-мать. А каким именно взглядом она смотрит на своего отпрыска, помогает понять Гоголь: «Русь! чего же ты хочешь от меня? <...> Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» (Гоголь 1967 (5): 259).

Вспомним ещё раз призывы несчастного Поприщина: «Матушка! пожалей о своём больном дитятке!..»

У Чухонцева всё обстоит ровно наоборот: *это родина просит защиты у своих детей*. Это она, обессиленная физически, истощённая эмоционально и опустошённая духовно, умоляет не списывать её со счетов, взывает к милости и молча дает понять: «Не губи меня, я тебе ещё пригожусь. Я ещё жива...»

Некогда Лермонтов открыл знаменитое стихотворение «Родина» строкой, ставшей хрестоматийной: «Люблю отчизну я, но странною любовью!» (Лермонтов 1958: 509). Более полувека назад Чухонцев переосмыслил это признание, усилив ощущение мучительности связи родной страны и её детища: «Я люблю свою родину, но только так, / как безрукий слепой инвалид» (Чухонцев 2008: 85, «Репетиция парада»). А что делать, если сама родина превратилась в подобного инвалида (не забудем, что действие «Кыё-Кыё!..» происходит после Великой Отечественной войны)?..

Такой эмоциональный и смысловой поворот стихотворения развивает и усиливает пафос Гоголя. Но от холодного скепсиса Чаадаева Чухонцев далёк.

21. Кыё-Кыё, сверхъестественным явлением проносясь по небу на своей тачке, исполняет неведомую, вероятно, великую миссию. Этот мотив связан не только с пророческим стилем Гоголя, но и с мрачными рефлексиями «Философических писем».

Чаадаев: «Про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение среди народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в человечество, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру. И, конечно, не пройдёт без следа то наставление, которое суждено нам дать, но кто знает день, когда мы най-

дём себя среди человечества и кто исчислит те бедствия, которые мы испытываем до свершения наших судеб?» (Чаадаев 1989: 21—22).

Гоголь: «Земное великое поприще суждено совершить им: всё равно, в мрачном ли образе, или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага» (Гоголь 1967 (5): 282).

«Слабый, белый инверсионный след», что «тянется» за Кыё-Кыё, — словно бы чувственно-конкретная и образная вариация на тему абстрактного чаадаевского замечания о «наставлении», которое даёт наша родина миру и которое «не пройдёт без следа». «Инверсионный», остаточный «след» тачки Кыё-Кыё, возможно, именно потому «тянется», «медленно растекаясь и багровея знаками таин», что это тоже напоминает отклик на мысль Чаадаева. Современный поэт слишком хорошо знает, какую цену приходится платить за уроки, преподаваемые миру, оттого и след тянется, подобно крови, «растекаясь и багровея».

Подведём итоги. Представляется, что блаженный герой стихотворения Олега Чухонцева в определённом смысле — образ самой Руси, измученной, бессловесной, несущейся неведомо куда «на оглушительной тачке своей». И если Кыё-Кыё по-прежнему летит над страной, то существительное «тачка», подсвеченное автореминисценцией из «Закрытия сезона», обретает и современный жаргонный смысл — это машина-инвалид/ветеран, которую мистическим образом тянут лошадиные силы птицы-тройки.

Но не обидна ли для национального самосознания такая трактовка «Кыё! Кыё!..»? На все вопросы подобного рода исчерпывающе ответили авторы «Мёртвых душ» и «Апологии сумасшедшего».

Гоголь: «Ещё падёт обвинение на автора со стороны так называемых патриотов <...>: „Да хорошо ли выводить это на свет, провозглашать об этом? Ведь это всё, что ни описано здесь, это всё наше, — хорошо ли это? А что скажут иностранцы? Разве весело слышать дурное мнение о себе? Думают, разве это не больно? Думают, разве мы не патриоты?“ На такие мудрые замечания, особенно насчёт мнения иностранцев, признаюсь, ничего нельзя прибавить в ответ» (Гоголь 1967 (5): 284, «Мёртвые души»).

Чаадаев: «Прекрасная вещь — любовь к отечеству, но есть ещё нечто более прекрасное — это любовь к истине» (Чаадаев 1989: 140, «Апология сумасшедшего»).

Как же можно определить жанр сочинения Чухонцева? Если стихотворение — своего рода поэтический конспект метафизических размышлений Чаадаева и лироэпики Гоголя, модернизирующий традицию и полемизирующий с ней, то из всех известных со времён античности жанров ближе всего к «Кыё! Кыё!...» оказывается эпиллий, искусно сжатый до нескольких десятков строк стихотворный эпос, обладающий мощным энергетическим зарядом.

Поэт наперекор хрестоматии переписывает классику «вдоль и поперёк». Сложная подтекстовая игра Чухонцева — не только опора на традицию, но и поэтическое возражение Гоголю и Чаадаеву. И возражение это создаётся не столько за счёт интеллектуального противостояния им, сколько стилем и тоном: поэт не иронизирует, не обличает и не пророчествует, а вопрошает, жалеет и призывает к сочувствию.

«А берёзова кукушечка зимой не куковат...»

(2002)

А берёзова кукушечка зимой не куковат.
Стал я на ухо, наверно, и на память глуховат.
Ничего опричь молитвы и не помню, окромя:
Мати Божия, заступница в скорбех, помилуй мя.

В школу шёл, вальки стучали на реке, и в лад валькам
я сапожками подкованными тукал по мосткам.
Инвалид на чем-то струнном тренькал-бренькал у реки,
всё хотел попасть в мелодию, да, видно, не с руки,
потому что жизнь копейка, да и та коту под зад,
потому что с самолёта пересел на самокат,
молодость ли виновата, мессершмит ли, медсанбат,
а берёзова кукушечка зимой не куковат.

По мосткам, по белым доскам в школу шёл, а рядом шла
жизнь какая-никакая, и мать-мачеха цвела,
где чинили палисадник, где копали огород,
а киномеханик Гулин на бегу решал кроссворд,
а наставник музыкальный Тадэ, слывший силачом,
нёс футляр, но не с баяном, как всегда, а с кирпичом,
и отнюдь не ради тела, а живого духа для,
чтоб дрожала атмосфера в опусе «полёт шмеля».

Участь! вот она — бок о бок жить и состояться тут.
Нас потом поодиночке всех в березнячок свезут,
и кукушка прокукует и в глухой умолкнет час...
Мати Божия, Заступница, в скорбех помилуй нас.

(Чухонцев 2019: 423)

Одно из наиболее известных стихотворений Чухонцева позднего периода (в первой публикации («Новый мир», 2003, № 4 под названием «Кукушка») имеет сложную литературную генетику.

Прежде всего, «А берёзова кукушечка...» насыщено автореминисценциями и кровными узами связано со многими стихами поэта от 1960-х до 2000-х: «На окраине кладбища, где начинается поле...» (1969), «Три стихотворения» (1974), «Свои (*семейная хроника*)» (1982), «Седой учитель начальных классов в пиджаке с заложеным рукавом...» (1982), «Вальдшнеп» (2002) и др.

Но отсылки к собственному художественному миру Чухонцева в этом стихотворении более или менее вняты каждому, кто знаком с его поэзией. Однако более существенную смысловую роль здесь играет чужое слово — и оно уже не столь очевидно. Под видом ориентации на фольклор в сочинении синтетизированы различные литературные источники.

Размером, композицией, рядом образов и мотивов оно откликается и творчески отвечает на стихи Ю. Д. Левитанского «Вступление в книгу» и «Прощание с книгой» из книги «Кинематограф» (1970). Не менее существенным источником оказываются фрагменты сразу двух пушкинских текстов: «Пира во время чумы» и «Жил на свете рыцарь бедный...». Есть и более мелкие реминисценции из других авторов, прежде всего — из И. А. Бунина.

Размер X8aa ведёт своё происхождение от фольклорного четырёхсложника. Но в последние два века он последовательно олитературивался (хрестоматийный пример такого эстетизированного фольклора — «Ах вы, сени, мои сени, сени новые мои!...»). И в «Кукушечке» автор апеллировал уже не столько к народным, сколько к литературным образцам.

Обращение к «простонародности» в тексте тем не менее очевидно. И создаётся этот эффект в первую очередь с помо-

щью фразы, дважды повторенной в стихотворении: «А берёзова кукушечка зимой не кукуват». Перед нами раскавыченная цитата из стилистически опрошённой разговорной речи (или её имитация). Фраза воспроизводится с явной симпатией к субъекту речи, и лирический герой «Кукушечки» на мгновение идентифицируется с другим персонажем и объединяется с его жизненным опытом. Так же цитируется и молитвенное обращение к Богородице: «Мати Божия, Заступнице в скорбех, помилуй мя». Заметим, что, во-первых, обращение снова подаётся просторечно — «в скорбех», а не «во скорбех», во-вторых, его повтор благодаря перемещению запятой приобретает иной смысл: «Мати Божия, Заступнице, в скорбех помилуй нас». В первый раз это: «заступница в горести, помилуй меня», во второй — «Заступница, в горести помилуй нас».

Представляется, что первичным импульсом для выбора размера стиха послужили не литературные образцы, а либо притягательная начальная просторечная фраза, либо молитвенная формула, либо оба выражения вместе. Они идеально укладываются в размер X8. Именно *фразовая цитатность*, определив форму будущего стихотворения, потянула за собой и структурировала иные, более сложные подтекстовые пласты.

Выбор размера X8аа объясняет, почему предлог «во» был заменён на «в» — иначе нарушился бы размер. Но эта формальная подгонка мотивирована и просторечным стилем, нестрогим выдерживающим церковнославянскую огласовку.

Обоснованность гипотезы о фразовом генезисе размера подтверждается и другими подобными фактами работы поэта со стиховыми формами. Так, «Повествование о Курбском» (1967) написано Аи4 АБАб *только потому*, что эпиграфом к нему стоит фраза из послания опального князя к Грозному — «Кладу перст на уста, удивляюсь и плачу». Вне прозаическо-

го контекста она может быть прочитана как строка четырёх-стопного анапеста.

Другой пример ещё выразительнее. В стихотворении «Зычный гудок, ветер в лицо...» (1970) цитируется строка из «Слова о полку Игореве», служащая эпиграфом к тексту: «Что мне шумит, что мне гремит издали рано пред зорями?». Именно она подсказала поэту прихотливый, синкопированный размер стихотворения. Так же, как и в случае с «Повествованием...», контекст, из которого взята цитата, прозаичен, хотя и заметно опозитизирован стилистически.

Перед нами явный творческий принцип: улавливание той или иной стиховой ритмики в прозаической речи. Проявлен здесь и поэтический приём работы по слуху, когда автор идёт от словосочетания, фразы или рифменной пары к смыслу, а не наоборот. Когда подходящая стиховая структура нащупана, смысл «прилипаёт» к ней, как металлические опилки к магниту, и форма стиха может оказаться влиятельней и содержательней самого содержания.

Обратимся теперь собственно к размеру X8aa. В его семантическом ореоле в XX веке стал отчётливо проступать мотив внешне лёгкого, но драматически сдерживаемого ностальгического прощания — с прошлым, давней любовью, друзьями молодости, с былыми иллюзиями, наконец, с определённым образом мира.

Ср. вариации этого мотива у А. А. Тарковского в 1935-м, О. Э. Мандельштама на год позже или у современных поющих поэтов — М. К. Щербакова в 1982-м и Б. Ш. Окуджавы в 1988 году: «И рассыпался неловкий, бестолковый разговор, / Легче пуха, мельче дроби... Десять лет прошло с тех пор. // Даже адрес потерял я, даже имя позабыл / И потом любил другую, ту, что горше всех любил» (Тарковский 1991: 37, «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке...»); «Улыбнись, ягнёнок

гневный, с Рафаэлева холста, — / На холсте уста вселенной, но она уже не та <...>» (Мандельштам 1990 (1): 228, «Улыбнись, ягнёнок гневный...»); «Шлейф подымут и разглядят, слёзы вытрут, грех скостят, / музу накрепко отвадят, узы заново срастят» (Щербаков 2007: 50, «Ох, да что ж это такое, неумелое житьё!...»); «Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору, / со спокойным вдохновеньем в руки тросточку беру, / и на гордых тонких ножках семеню в святую даль. / Видно, всё должно распасться. Распадайся же... А жаль» (Окуджава 2001: 438, «Взяться за руки не я ли призывал вас, господа...»).

Стихи Левитанского также вбирают в себя этот общий для Х8 аа мотив, но текстуально ближе всего они оказываются к «Пьяному дервишу» Н. С. Гумилёва (1921): «Соловьи на кипарисах и над озером луна. / Камень чёрный, камень белый, много выпил я вина. / Мне сейчас бутылка пела громче сердца моего: / „Мир лишь луч от лика друга, всё иное — тень его!“» (Гумилёв 1988: 335). Ср.: «Этот луч, прямой и резкий, эта света полоса / заставляет меня плакать и смеяться два часа, / быть участником событий, пить, любить, идти на дно... // ...Жизнь моя, кинематограф, чёрно-белое кино!» (Левитанский 2021: 167, «Вступление в книгу»).

Левитанский подхватил у Гумилёва и философскую сентенциозность, значительно её развив и усилив: «Мир лишь луч от лика друга, всё иное — тень его!» — «Всё проходит в этом мире, снег сменяется дождём, / всё проходит, всё проходит, мы пришли и мы уйдём. / Всё проходит и уходит в никуда из ничего. / Всё проходит, но бесследно не проходит ничего» (Левитанский 2021: 215, «Прощание с книгой»).

Основной же источник этих строк — фрагмент «Метаморфоз» Овидия (Lib. XV, 165—173), где от лица полумифической фигуры Пифагора излагается учение о метемпсихозе: «Так: изменяется всё, но не гибнет ничто и, блуждая, / входит ту-

да и сюда; тела занимает любые / Дух; из животных он тел переходит в людские, из наших / Снова в животных, а сам — во веки веков не исчезнет. / Словно податливый воск, что в новые лепится формы, / Не пребывает одним, не имеет единого вида, / Но остаётся собой, — так точно душа, оставаясь / Тою же, — так я учу, — переходит в различные плоти» (Овидий 1977: 367).

Однако при мотивно-образном сходстве текстов философия Левитанского так же далека от пантеистической мистики римского классика, как и религиозные воззрения Чухонцева — от трагической картины мира его старшего современника.

Вместе с тем параллели чухонцевского сочинения с текстами Левитанского налицо. Они прослеживаются в размере, повторах, кольцевой композиции, тематике и некоторых мотивных и образных совпадениях: «Ах, механик, ради бога, что ты делаешь со мной!» (Левитанский 2021: 167) — «<...> а киномеханик Гулин на бегу решал кроссворд» (Чухонцев 2008: 305). Есть у Чухонцева и инвертирование мотива предшественника: «И над собственной ролью плачу я и хохочу, / по возможности достойно доиграть своё хочу — / ведь не мелкою монетой, жизнью собственной плачу / и за то, что горько плачу, и за то, что хохочу» (Левитанский 2021: 215) — «Инвалид на чём-то струнном тренькал-бренькал у реки, / всё хотел попасть в мелодию, да, видно, не с руки, / потому что жизнь копейка, да и та коту под зад <...>» (Там же).

У Левитанского подразумевается именно киномеханик, а тема кино-жизни переплетена с мотивом музыки, сопутствующей и кино, и жизни: «Возникает звук рояля. Начинается кино». У Чухонцева тоже есть музыкальная тема, но она более конкретна и драматична — см. строки об инвалиде и «<...> а наставник музыкальный Тадэ, слывший силачом, / нёс фут-

ляр, но не с баяном, как всегда, а с кирпичом, / и отнюдь не ради тела, а живого духа для, / чтоб дрожала атмосфера в опусе „полёт шмеля“» (Там же).

Представленный фрагмент демонстрирует полемику автора со старшим современником. У Левитанского — возвышенная аллегоричность, у Чухонцева — сгущённая реалистическая конкретика подробностей. У первого — иносказательность жизни-кино, у второго — символический образ школы, куда направляется герой, наделяется прямым смыслом: это и реальная конкретная школа, и школа жизни.

Позиции поэтов идейно расходятся.

Левитанский создаёт картину мира едва ли не агностическую, в нём зыбка надежда на сверхсмысл, жизнь оценивается с точки зрения сугубо человеческой, и неизвестно, существует ли «равно гениальный и безумный режиссёр», возможно, создавший это кино. Трагизм изображаемого поэтом положения — в смертности всех и каждого.

В позиции Чухонцева есть надежда на спасение — мольба к Богородице. Левитанский говорит о жизни вообще, не привязанной ни к конкретному месту, ни ко времени, у Чухонцева же всё детализируется и номинируется, и он, восходя к общечеловеческим обобщениям, не забывает о России XX века. У первого автора герой смиренно признаётся: «И, безвестный исполнитель, не расстраиваюсь я, / что в больших твоих афишах роль не значится моя, / что в различных этих списках исполнителей ролей / среди множества фамилий нет фамилии моей» (Левитанский 2021: 215). Второй, напротив, вводит в текст не только анонимного инвалида-ветерана, метонимически присутствующих в нём женщин, стирающих бельё («вальки стучали на реке»), самого себя-школьника, но и других индивидуализированных персонажей — киномеханика Гулина и музыкального наставника Тадэ.

Вернёмся к «Пьяному дервишу». Триада Гумилёв — Левитанский — Чухонцев в очередной раз демонстрирует, насколько различно оригинальные авторы работают с одной и той же формой. Каждое из трёх стихотворений отчётливо индивидуально и принадлежит поэтическому миру конкретного поэта. Все трое создавали стихи размером Х8аа в полном соответствии со своей эстетикой и поэтикой. У Гумилёва налицо излюбленная им восточная экзотичность, в данном случае довольно условная. Левитанскому свойственна философическая аллегоричность. Наконец, у Чухонцева символические картины насыщены многочисленными осязаемо конкретными реалиями и бытовыми подробностями, поэзия «прозаизирована».

С точки зрения работы с семантическим ореолом Х8 аа в «Кукушечке» интересна параллель с одним из самых известных ранних стихотворений С. А. Есенина «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» (1911). С чухонцевским текстом их связывают «простонародность», образ кукушки и недвусмысленный кладбищенский мотив: «Не кукушки загрустили — плачет Танина родня, / На виске у Тани рана от лихого кистеня. / Алым венчиком кровинки запеклися на челе, — / Хороша была Танюша, краше не было в селе» (Есенин 1970 (1): 40). А мотив музыки и игры на демократичных музыкальных инструментах («что-струнное», «баян»), как показывает другое есенинское стихотворение, «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...» (1912), также традиционен для Х8 аа.

Перейдём теперь к пушкинскому подтексту. Классик отозвался в «Кукушечке» двумя хореическими текстами, написанными, однако, более традиционным и коротким Х4 АБАБ. Прежде всего — это две с половиной строфы из песни Мери («Пир во время чумы»). Именно к ней тянутся символические нити стихотворения Чухонцева, связанные с похоронными мотивами. Кроме того, Пушкин «подарил» Чухонцеву

образы школы, погоста, мертвенной глухоты, а также мотивы смиренной мольбы и неотвратимости смерти всех живущих: «Было время, процветала / В мире наша сторона: / В воскресенье бывала / Церковь божия полна; / Наших деток в шумной школе / Раздавались голоса, / И сверкали в светлом поле / Серп и быстрая коса. // Ныне церковь опустела; / Школа глухо закрыта; / Нива праздно перезрела; / Роща тёмная пуста; / И селенье, как жилище / Погорелое, стоит, — / Тихо всё. Одно кладбище / Не пустеет, не молчит. // Поминутно мёртвых носят, / И стенания живых / Боязливо бога просят / Упокоить души их! <...>» (Пушкин 1978 (5): 352).

Обращение к Богородице поддерживается ещё одним пушкинским источником — финалом стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...». Более того, эти строки выглядят как ответ на рефрен «Кукушки»: «Но Пречистая сердечно / Заступилась за него / И впустила в Царство вечно / Паладина своего» (Пушкин 1977 (3): 113).

Если в «Пире во время чумы» массовый исход людей на кладбище связан с хронологически ограниченной и локальной эпидемией, то Чухонцев максимально обобщает мотив смертности и после создания живописных и детализированных картин посюстороннего бытия переходит к вечной теме *memento mori*. Поэт солидаризируется с мыслью В. Хлебникова, выраженной в письме к М. Матюшину: «Собственно смерть есть один из видов чумы, и, след[овательно], всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы. Поэтому, помня Мери, следует ли поднять в честь её чаши веселья? Или же встать в отношении к смерти в положение восстающего, телесно признающего цепи, но духовно уже свободного от них» (Хлебников 1972: 365).

«Кукушечка» имеет ряд образных соответствий и со стихотворением Бунина «Ещё от дома на дворе...» (1892), где есть

берёзовый лес, река, лад, стук валька и, наконец, сама кукушка: «Ещё от дома на дворе / Синеют утренние тени, / И под навесами строений / Трава в холодном серебре; / Но уж сияет яркий зной, / Давно топор стучит в сарае, / И голубей пугливых стаи / Сверкают снежной белизной. // С зари кукушка за рекою / Кукует звучно вдалеке, / И в молодом березняке / Грибами пахнет и листвою. / На солнце светлая река / Трепещет радостно, смеётся, / И гулко в роще отдаётся / Над нею ладный стук валька» (Бунин 2014: 150—151).

Но отсылки к Левитанскому и Пушкину более значимы: это не просто частные образные переклички с предшественниками, а концептуальный поэтический диалог, одновременно полемический и развивающий их поэтическую мысль.

Работа Чухонцева с семантически ореолом показывает, что ассоциативная культурная связь с памятью метра всегда отчётливо осознаётся поэтом. Каждая устойчивая стиховая форма для него — источник мотивов, образов и тем, своеобразный культурный транслятор. Однако получаемое из него сообщение переосмысливается автором творчески, неподражательно, подобным образом используя и жанровые структуры.

«ОДИН И ТОТ ЖЕ СНИТСЯ СОН...»

(2007)

В 2007 году Чухонцев создаёт небольшое, но эффектное и энигматичное стихотворение «один и тот же снится сон», где принципиально важным оказывается железнодорожный мотивный комплекс.

В русской литературе образ железной дороги нередко совмещается с тревожной, трагической или откровенно макабрической тематикой, — вплоть до инфернальной. Разумеет-

ся, есть и обратные примеры — достаточно вспомнить «Попутную песню» Н. В. Кукольника — М. И. Глинки (1840) с её безоблачно-мажорным тоном, в которой едва ли не впервые отчётливо проявляется железнодорожная тема в русской поэзии. Существует даже целый культурный пласт, где железнодорожные мотивы исключительно оптимистичны: ряд советских песен 1930—1950-х годов. Их тексты поддержаны неординарными мелодиями И. О. Дунаевского («Утренняя песня», ст. М. Л. Матусовского; «Пути-дороги», ст. С. Я. Алымова; «Дорожная», ст. С. А. Васильева) и В. П. Соловьёва-Седого («Путевая-дорожная», «Что нам ветры...», ст. А. И. Фатьянова; «Студенческая-попутная», ст. В. С. Фогельсона) и т. д. Но это локальный феномен, объясняемый раннесоветским энтузиазмом, и вряд ли можно рассматривать его как литературное явление в чистом виде. Кроме того, названные сочинения к настоящему времени полузабыты.

Устойчивую литературную традицию в данном случае определяют произведения иного склада, где представлен богатый смысловыми оттенками, но в целом мрачный комплекс, — причём это в равной степени относится к поэзии и прозе. См., например: «Русские просёлки» (1841) и «Ночь на железной дороге между Прагою и Веною» П. А. Вяземского (1853), «Железная дорога» Н. А. Некрасова (1864), «На железной дороге» Я. П. Полонского (1868), «С курьерским поездом» А. Н. Апухтина (начало 1870-х), «Анна Каренина» Л. Н. Толстого (1873—1877), «Трилистник вагонный» И. Ф. Анненского (1908), «На железной дороге...» А. А. Блока (1910), «Сорокост» С. А. Есенина (1920), «Концерт на вокзале» О. Э. Мандельштама (1921), «Баллада о прокуренном вагоне» А. С. Кочеткова (1932), «Сон об уходящем поезде» Ю. Д. Левитанского (конец 1960-х), «Москва — Петушки» В. В. Ерофеева (1969), «Жёлтая стрела» В. О. Пелевина (1993), «Любовь в восьмом ваго-

не» О. А. Славниковой (2008), «ЭрЖЭДэ блюз» Е. Ш. Маргулиса (2018) и др.

Даже в стихах, казалось бы, далёких от названной семантики, но затрагивающих железнодорожные реалии, полностью её игнорировать непросто. Так, в стихотворении «На железной дороге» А. А. Фета (1859—1860), изображающем счастье влюблённой пары, герои едут на поезде, который воплощён в неоднозначном образе «огненного змея». Через полвека, в «Вокзале» Б. Л. Пастернака (1913), где бурлит лирический восторг, нервические нотки столь же отчётливы — вплоть до глухого намёка на судьбу героини Толстого: «Бывало, раздвинется запад / В манёврах ненастий и шпал / И примется хлопьями цапать, / Чтоб под буфера не попал» (Пастернак 1990 (1): 79).

Можно предложить объяснение появления подобных смысловых и эмоциональных оттенков в русских «железнодорожных» стихах.

Во-первых, железная дорога предполагает перемещение за границу привычного — в иное пространство и время, отчасти в иное состояние. Так железнодорожный мотив фактически сливается с древним мотивом попадания в другую, возможно, потусторонний мир, тревожный сам по себе.

Во-вторых, и вагон, и поезд на время поездки, по сути, становятся жилищем — достаточно комфортным для кратковременного путешествия, но клаустрофобически невыносимым в сравнении с настоящим, родным домом. Это то ли мягкий, игровой вариант добровольной тюрьмы, то ли «гроб на колёсах», летящий прямиком в преисподнюю.

В-третьих, в России с её необъятными просторами езда в поезде, которая может длиться многие сутки — и зачастую по территории, где однообразный пейзаж за окном способствует ощущению затерянности индивида в пространстве и времени (особенно зимой), — дополнительно усиливает мо-

тив оторванности от привычного и путешествия в сторону пугающе неизвестного.

Казалось бы, в гигантской стране, пронизанной тонкими нитями железных дорог, поезд мог бы стать символом связности и соединения всего и вся. Но этого не произошло, во всяком случае пока. В литературе и культуре до сих пор актуализируется не столько мотив «сшивания воедино» ткани пространства с помощью плода гениальной инженерной мысли, сколько мотив одинокого движения из ниоткуда в никуда. Поезд в российских просторах скорее уподобляется космическому кораблю, несущемуся с неведомой целью в холодных и мрачных глубинах вакуума.

Все железнодорожные атрибуты и реалии, помимо собственно *поезда-паровоза/локомотива-вагона*, такие как *станция, вокзал, зал ожидания, привокзальный буфет, перрон, насыпь* и прочие, в той или иной степени впитывают в себя и продуцируют общую тревожную атмосферу русской литературной железной дороги. Поэтому в конкретном стихотворении обязательно описывать езду по ж/д, достаточно упомянуть что-либо из этого предметного ряда — и соответствующая тематика в той или иной степени «заразит» текст определённой семантикой.

Перейдём теперь к стихотворению Чухонцева. В «один и тот же снится сон...» обозначенный смысловой комплекс сложно совмещается с другими темами, образами и мотивами, но первоотлчком к развитию авторской мысли служат ассоциации, прямо связанные с железнодорожными реалиями:

один и тот же снится сон
что не могу найти перрон
что нет тебя и нет меня
и кто я? где я?

один и тот же снится сон
что не могу найти вагон
куда-то подевались все
и нет билета

какой-то тесный лавок ряд
а если люди то молчат
когда пойдёт? и где билет?
и кассы нет

и ничего и все молчат
один и тот же снится сон
не то вагон не то барак
и я дурак

один дурак совсем один
среди глухих каких-то спин
и никого и ничего
никто не знает

и все молчат чего-то ждут
и не пойму зачем я тут
не знаю кто не знаю где
и просыпаюсь

и долго в темноту гляжу
зрачком по воздуху вожу
не знаю где не знаю кто я
и откуда

здесь или там не знаю сам
один и тот же снится сон

и просыпаюсь я на свет
а света нет

(Чухонцев 2015: 12—13)

В сравнении с рядом других стихотворений позднего Чухонцева («Ещё элегия», «Побасёнка», «К небывшему», «Человек одиннадцатого часа» и др.) текст кажется сравнительно несложным. Но, как и многие другие сочинения автора, оно требует филологического прочтения.

Если воспринимать стихотворение в отрыве от литературного контекста, то сама по себе форма сочинения выглядит простой — в основном, это комбинация четырёхстопного и двухстопного ямба (по принципу 3 + 1) с мужскими клаузулами и спорадически холостыми строками. Но его структура выдержана нестрого. Третья и четвёртая строки непредсказуемо варьируют мужские и женские клаузулы, к тому же рифмы в произведении «мерцающие» (особенно в тех же третьих и четвёртых строках).

Если присмотреться, можно заметить, что форма «цитатна», — это указание на некоторые конкретные и размытые источники, поэтому более или менее адекватное её восприятие возможно лишь после обращения к ним (см. ниже пункт «Чужое слово»).

Пока можно лишь сказать, что перед нами своеобразная «искажённая» форма стиха «Шильонского узника» или «Мцыри»: словно бы в каждой новой строфе начинается энергичный рассказ лироэпического или балладного типа, но, едва успев проявиться, тотчас обрывается, заборматовывается, и в очередной строфе повторяется эффект «заедающей пластинки».

На этот же эффект работает и графика с её отказом от главных букв и знаков препинания, она аккомпанирует общему ощущению смысловой размытости, мутного сновидения.

В сюжете и композиции стихотворения наблюдается значимое несоответствие между двумя структурными уровнями: сюжет почти топчется на месте, а композиция развивается.

Событийно происходит следующее: герой видит мучительный повторяющийся сон, где он оказывается в некоем условно железнодорожном месте (зал ожидания? перрон? вагон?) и рядом с другими смутно угадываемыми людьми чего-то ждёт, а затем просыпается, не помня, где он и кто, причём пробуждение не приносит прояснения и просветления — «а света нет».

Композиция строится на парадоксальном сочетании повторов и развития. Так, строка, которой произведение открывается, «один и тот же снится сон», повторяется в разных местах текста четырежды. Кроме того, есть иные, более частные повторы («что не могу... / что нет тебя...», «не то вагон не то барак», «и никого и ничего» и др.), они создают эффект заклинательности, невнятного бормотания, сбоя памяти.

Вместе с тем развитие идёт за счёт уточнения и усложнения разворачивающихся перед внутренним взором героя картин. Сначала он напряжённо-мучительно «вглядывается» в открывающееся ему потустороннее пространство, с каждым разом различая всё более отчётливые детали, которые, впрочем, не становятся менее таинственными. Затем к финалу он возвращается к реальности, но она тоже оказывается преображённой — видимо, за счёт того, что её «заразила» реальность внутреннего.

Буквального автоцитирования в стихотворении нет, но некоторые важные мотивы можно квалифицировать как автореминисценции.

Изображение драматического пробуждения / резкого перехода из сверхреальности в реальность — устойчивый мотив Чухонцева: «<...> довольно с нас и собственных забот! / И мне они дороже тех кошмарных / счастливых снов, какие только раз / сбываются, когда мы не готовы / для счастья...» (Чухонцев 2008: 140, «Велосипеды», 1974); «<...> или страшные сны, / а ещё страшнее счастливые, когда просыпаешься, / весь в слезах, неизвестно где, и не можешь заснуть <...>» (Чухонцев 2008: 310, «Вальдшнеп», 2002).

Здесь нельзя не вспомнить и стихотворение «...и дверь впотмах привычную толкнул...» (1975). Оно целиком посвящено описанию ситуации, где герой попадает в потустороннее пространство, видя там сидящих за поминальным столом близких, ушедших в мир иной (Чухонцев 2008: 142—143). Произведение содержит явные отсылки к Данте: «Но ты же умер! — я ему сказал. / А он: — Не говори, чего не знаешь» — «„Ты разве умер?“ — с уст моих слетело. / И он в ответ: „Мне ведать не дано, / Как здравствует мое земное тело <...>“» (Данте 1967: 149, «Ад», XXXIII); «И прожитому я подвёл черту, / жизнь разделив на эту и на ту, / и полужизни опыт подытожил <...>» — «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу <...>» (Данте 1967: 9, «Ад», I). Кроме того, шестистишия Чухонцева отдалённо напоминают дантовские терцины, в переводе Лозинского также преобразованные в пятистопный ямб.

Железнодорожные мотивы у Чухонцева нечасты, но все имеющиеся случаи соответствуют общей логике названного смыслового комплекса, они увязываются с мотивами тревоги, расставания с кем-то или чем-то («Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колёс нарастающий...», «Заколodило наши пути...» (оба — 1970)), а в уже рассмотренном «Южной ночью, один на пустом перроне...» (1993) речь идёт даже о «побеге» из опасной реальности в тревожную неизвестность на

поезде пугающего вида — с погасшими огнями и побитыми стёклами.

Перейдём теперь к характеристике чужого слова. Образы тревожного сна, вагона, мотивы поездки и внезапного одиночества, некоторые лексико-фразеологические формулы, ямбическая основа, наконец сама тема внутренних мучений героя восходят к стихотворению Ю. Д. Левитанского «Сон об уходящем поезде» из книги «Кинематограф»: «Один и тот же сон / мне повторяться стал: / Мне снится, будто я / от поезда отстал. / Один, в пути, зимой, / на станцию ушёл, / а скорый поезд мой / пошёл, пошёл, пошёл. / И я хочу бежать / за ним — и не могу, / и чувствую сквозь сон, / что всё-таки бегу. / <...> / Мне нужен только он, / азарт его и пыл. / Я знаю тот вагон. / Я номер не забыл. / <...> / И я хочу за ним / бежать — и не могу. / И всё-таки сквозь сон / мучительно бегу <...>» (Левитанский 2021: 214—215).

Символическая картина отставания героя от поезда может быть понята различно, но прежде всего — как изображение отчаянной попытки человека догнать уходящую жизнь. Вероятно, Левитанский, в свою очередь, оттолкнулся от пушкинских строк, где мотив навязчивого сна связан с ощущением беспокойства и даже греховности героя: «Всё тот же сон! возможно ль? в третий раз! / Проклятый сон <...>» (Пушкин 1978 (5): 200, «Борис Годунов», реплика Григория).

Однако у стихотворения Чухонцева возможен ещё один подтекст, на первый взгляд неожиданный: два фрагмента рассказа А. П. Гайдара «Чук и Гек» (1939).

В первом эпизоде герой, мальчик Гек, едучи с матерью и братом в поезде, ночью блуждает по вагону, случайно забредает в чужое купе, переживает треволнения и, в конце концов, возвращается к себе. Когда он ложится, ему снится сон — в стихах:

...И снился Геку странный сон:
Как будто ожил весь вагон,
Как будто слышны голоса
От колеса до колеса.
Бегут вагоны — длинный ряд —
И с паровозом говорят.

п е р в ы й. Вперёд, товарищ! Путь далёк
Перед тобой во мраке лёг.
в т о р о й. Светите ярче, фонари,
До самой утренней зари!
т р е т и й. Гори, огонь! Труби, гудок!
Крутись, колёса, на восток!
ч е т в ё р т ы й. Тогда закончим разговор,
Когда домчим до Синих гор.

(Гайдар 1972: 40)

Во втором случае Гек, уже приехав с родственниками в тайгу, ложится спать в избушке и вновь видит сон — фактически продолжение первого:

Но вот из-за быстрых туч стремительно выкатилась луна. Черно-синие сугробы засверкали мягким матовым блеском, и Гек увидел, что медведь этот вовсе не медведь, а просто это отвязавшаяся лошадь ходит вокруг саней и ест сено.

Было досадно. Гек залез на кровать под тулуп, а так как только что он думал о нехорошем, то и сон к нему пришёл угрюмый.

Приснился Геку странный сон!
Как будто страшный Турворон

Плюёт слюной, как кипятком,
 Грозит железным кулаком.
 Кругом пожар! В снегу следы!
 Идут солдатские ряды.
 И волокут из дальних мест
 Кривой фашистский флаг и крест.
 (Гайдар 1972: 46)

Источник стихов Гайдара очевиден — «Крокодил» К. И. Чуковского: «Через болота и пески / Идут звериные полки, / Их воевода впереди, / Скрестивши руки на груди. / Они идут на Петроград, / Они сожрать его хотят, / И всех людей, / И всех детей / Они без жалости съедят. / О бедный, бедный Петроград!» (Чуковский 2002: 73—74).

«Крокодил», в свою очередь, окликает «Мика» Н. С. Гумилёва, а тот восходит к «Мцыри» (Петровский 2002: 22—24, Петровский 2008: 44, 46), стих которого опирается на «Шильонского узника» в переводе В. А. Жуковского. По всей видимости, отсюда и некоторая балладность Чухонцева, а романтически-инфернальный флёр достался ему по наследству от этой традиции.

Неизвестно, осознавал ли автор связь с рассказом Гайдара в момент создания стихотворения, но детские тексты — одни из наиболее впечатываемых в память и во взрослом состоянии обычно уходящие в бессознательное. Поскольку сочинение неявно посвящено подведению жизненных итогов на пороге вхождения в инобытие, закольцованность старости/детства (давно отмеченное парадоксальное сходство старика и ребёнка в близости к инобытию: «О, как мы любим лицемерить / И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года» (Мандельштам 1995: 215, «О, как мы любим лицемерить...»)) и пробуждение детских ас-

социаций, в том числе и литературных, тут вполне естественно (у Левитанского ситуация схожая).

Есть у Чухонцева и частные аллюзии — на Л. В. Лосева и В. А. Соснору, преимущественно лексико-фразеологического характера. Ср.: «что нет тебя и нет меня / и кто я? где я? <...>» — «Или ещё такой сюжет: / я есть, но в то же время нет <...>» (Лосев 2000: 251, «Или ещё такой сюжет...»); «один и тот же снится сон / не то вагон не то барак / и я дурак» — «Я сна не торопил, он сразу состоялся, / и стали сниться сны, тасуясь так и сяк, / <...> / и в этом мире снов я шлялся, как дурак» (Лосев 2000: 126, «Я сна не торопил, он сразу состоялся...»); «когда пойдёт? и где билет?» — «Куда пошёл? И где окно?» (таково название книги Сосноры (1999), где структурообразующим элементом становится мотив ухода — Соснора 2006: 754—789).

Поэзия Чухонцева стилистически разнообразна, и в случае «один и тот же снится сон...» перед нами образец аскетического, сухого стиля — без единой метафоры, без яркой лексики, без каламбуров, со скупым и простым словарным составом, который к тому же становится ещё «проще» из-за большого количества повторов. Стилистическая свежесть тем не менее налицо, и она возникает не столько от лексики, сколько от графики и синтаксиса. Так, нельзя не отметить словосочетание «зрачком по воздуху вожу» — неожиданное и естественное с точки зрения физиологии и физики: часть оболочки глаза действительно непосредственно соприкасается с воздухом.

Вопрос о жанре произведения оказывается более или менее прояснён после выявления подтекстового пласта. Это жанровый микс, в основе которого мистическая баллада с инфернальной аурой, налицо также влияние романтической традиции плюс воздействие фольклора — жанра заклинания.

Стихотворение Чухонцева вырастает из архаичных эмоционально-смысловых глубин. Один из наиболее важных

пластов здесь — мотивный комплекс «транспорт в иное» (далее ТИ), описание того или иного соприкосновения лирического субъекта с транспортным средством, направляющимся в сверхъестественное пространство. О нём писал А. К. Жолковский в связи с анализом стихотворения С. М. Гандлевского «Устроиться на автобазу...» (Жолковский 2009: 214).

Здесь имеет смысл уточнить некоторые устойчивые черты этого комплекса:

- герой (герои) наблюдает за движущимся ТИ со стороны («Автомобиль» В. Ф. Ходасевича) или проникает внутрь («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва). Во втором случае герой перемещается благодаря ТИ в неизвестное;
- цель путешествия и точный пункт назначения чаще всего не указываются («Мерани» Н. М. Бараташвили), исключения редки;
- в пространстве стихотворения герой либо вообще не покидает ТИ, либо оставляет его только по прибытии в конечный пункт. При этом авторы обычно избегают описания прибытия героя в финальную точку путешествия и покидания им ТИ, исключения опять-таки нечасты («Кони привередливые» В. С. Высоцкого);
- апокалиптичность и эсхатологичность — частый атрибут мотивного комплекса ТИ (практически все названные образцы).

Оригинальность Чухонцева в том, что его лирический герой проникает в ТИ в состоянии сна, имея естественную возможность вернуться обратно по пробуждении. Таким образом, он переживает своеобразную «демонстрационную вер-

сию» инобытия. Оно на краткий миг являет себя герою, но отпускает — до поры до времени.

Итак, в стихотворении «один и тот же снится сон...» лирический герой Чухонцева оказывается в странном, межеумочном месте, напоминающем чистилище. В пространстве сна ехать ему некуда, и, надо полагать, жизнь героя подошла к концу. «Нет билета» — это и обыденная ситуация безбилетного проезда, и мотив Ф. М. Достоевского: символический билет, право на жизнь, которое Иван Карамазов готов был возвратить Богу («Братья Карамазовы», книга V, глава IV). Но герой Чухонцева отдал билет не сам, проездной документ утрачен или срок его действия истёк, поскольку земное существование завершено, и даже кассы нет, — источник жизни для него иссяк.

Описание переживаний героя намеренно неиндивидуально. Читатель знает о нём лишь то, что он мужчина, и может с определённой долей вероятности предполагать его возраст — по-видимому, герой далеко не молод, но это отнюдь не обязательно, как необязателен и пол: на него указывает лишь грамматика. За рамками текста остаются социальное и семейное положение героя, его психология, степень образованности и погружённости в культуру и т. д. По большому счёту для замысла поэта всё перечисленное неважно.

Чухонцев изображает лирического героя «экзистенциально голым». Это ситуация перед началом справедливого и беспристрастного суда, который нельзя ни отменить, ни отложить — и все люди оказываются в одинаковом положении перед ним: «и все молчат чего-то ждут».

Как заключают исследователи, «Связь железной дороги со смертью — устойчивый мотив в русской литературе от Некрасова и Толстого, Анненского и Блока до Платонова и Пастерна-

ка» (Буров, Ладенкова 2017: 142; см. также Ляпина 2004, Непомнящих 2012).

Стихотворение Чухонцева продолжает, развивает и укрепляет эту традицию: герои стихотворений так или иначе приближаются к потустороннему. Железнодорожный мотивно-образный комплекс формирует ситуацию, в которой герой переживает ощущение последнего суда. Физически герой находится в обыденном пространстве (в собственном доме), но соприкосновение с железной дорогой, пусть и в состоянии сна, мысленно выносит его в сумеречное инобытие.

Власть традиции простирается далеко, и зачастую авторы чувствуют её интуитивно. Чухонцев — поэт с сильной художественной волей, и его отношения с традицией в значительной степени осознанны. У него был выбор: либо сломать её, развернув в неожиданную сторону (например, попытавшись увязать железнодорожные реалии с оптимистическим духом), либо утритировать, доведя её до логического предела. Он выбрал второй вариант.

После таких произведений писать мрачные железнодорожные стихи по-русски вряд ли имеет смысл: тема исчерпана, котлован вырыт, ковш скребёт по дну. Сможет ли некий грядущий автор преобразить литературную русскую железную дорогу, увязав её с мотивами рождения, новой жизни и сшивания ткани бытия с помощью иглы-поезда, — вопрос открытый.



Рецензии на книги

50 случаев поэзии

...хотя повествовательность меня
и заедает — вот она, забота!..

Чухонцев

Олег Чухонцев. 21 случай повествовательной речи: Стихотворения и поэма. — СПб.: Лениздат, Команда А, 2013. — 128 стр.

Олег Чухонцев. 37. Киев: Laurus, 2013. — 124 стр. — («Числа», вып. 5. Составитель серии Инна Булкина).

У Олега Чухонцева книги выходят нечасто. От первого сборника с горько-ироническим названием «Из трёх тетрадей» (1976), подразумевающим, что поэт до своего «дебюта» уже подготовил к печати три книги, до настоящего времени их издано всего одиннадцать. Среди них и более или менее представительные собрания («Ветром и пеплом» (1989), «Стихотворения» (1989), «Пробегающий пейзаж» (1997), «Из сих пределов» (2005, переиздано в 2008), «Из лирики» (2007)), специальное издание поэмы «Однофамилец» (2008)) и собственно книги, сложенные из новых на тот момент стихов («Слуховое окно»

(1983) — фактически переформатированная «Из трёх тетрадей» с существенным дополнением и «Фифия/Fifia» (2003) — по сути единственная после первой, где представлены тексты, не входившие ранее в другие издания).

Едва ли не каждая книга Чухонцева, особенно в постсоветское время, — литературное событие. Достаточно вспомнить, какую волну откликов вызвала «Фифия/Fifia» (не случайно обозначенная автором как «книга новых стихотворений»), действительно явившая читателю обновлённого поэта с узнаваемым голосом, но заметно изменившейся фактурой стиха и отчасти стилистикой.

Не меньший интерес представляло ещё одно уникальное издание, републикация в 2008 году поэмы «Однофамилец» (1976, 1980), включающее в себя факсимильное воспроизведение черновой тетради с первым вариантом произведения.

В 2013 году Чухонцев выпустил сразу две книги. Первую, «21 случай повествовательной речи», изданную в рамках серии избранных произведений лауреатов российской национальной премии «Поэт», автор составил сам. Вторую, тоже с числовым названием — «37», чуть позже представила публике филолог Инна Булкина, ответственная за современную поэтическую серию киевского издательства «Laurus». Обе книги по-своему неповторимы или, как сейчас принято говорить, «эсклюзивны».

Две книги за один год для малопишущего и редко издаваемого автора — это много. Однако на сей раз громкого резонанса не случилось. Тому есть причины.

Прежде всего, сыграли свою роль малотиражность и труднодоступность изданий. Плюс к этому — почти полное отсутствие рекламы. Даже многие посетители прошлогодней ярмарки «Нон-фикшн», где «21...» и «37» были представлены, о них не слышали и потому специально их не искали.

Обсуждать в краткой рецензии сами стихи Чухонцева, особенно известные, довольно трудно. Чтобы понять, в какой ситуации оказывается читатель, хорошо знакомый с творчеством поэта, позволим себе одно литературное мечтание. Предположим, Боратынский благополучно вернулся из Италии, дожил до преклонных лет и решил составить своё избранное. Не всё ли равно, в каком порядке там стояли бы «Мой дар убог, и голос мой негромок...», «На посев леса», «Дядьке-итальянцу» и «Пироскаф»? Главное, чтобы они там были.

Чухонцевские «Бывшим маршрутом», «Свои», «...И дверь впотьмах привычную толкнул...», «А берёзова кукушечка зимой не кукуват...», «Кыё! Кыё!...» — тоже состоявшиеся факты русской поэзии. Без этих и ряда других стихов поэта отечественную словесность представить невозможно.

Тем не менее говорить о двух последних книгах Чухонцева надо. Попробуем понять замыслы своеобразного «двухтомника».

Если учитывать, что большая часть стихов из обеих книг — современная классика, то, вероятно, всё же главная новизна здесь — состав каждой книги и её внутренние взаимосвязи. Об идее «21 случая...» ясно сказано в авторском предисловии:

В этом издании собраны стихи разных жанров, объединённые длительностью высказывания.

Вероятно, состав мог быть и другим, но заранее определённый формат серии обусловил этот вариант текстов.

Добавим: книга открывается поэмой «Свои (семейная хроника)», а стихотворения выстроены хронологически.

В некотором смысле Чухонцев пошел ва-банк — «повествовательность», одну из заметных черт его поэтики, не только часто подмечали, но порой трактовали как недостаток, о чём

автор упомянул в одной из своих самых едких философских сатир: «<...> что главное? — не впасть, как в колею / в дурную интонацию рассказа, / в повествование <...> / хотя повествовательность меня / и заедает — вот она, забота!» («И кафель, и паркет — а где уют?.. (отрывок)»).

Строки эти — из стихотворения 1979 года. Четверть века спустя в беседе с Игорем Шайтановым поэт вновь возвращается к важной для него проблематике: «Задумал такую книжечку — семь историй. Такого фростообразного стиля, американского: Робинсон, Ли Мастерс с его четырьмястами эпитафиями. Хотя я думаю, что „Письма с Понта“ ближе всего... <...> Когда я вернулся к замыслу, вдруг увидел: может быть, хорошо, что не написал, потому что началась бы рутина... <...> Я боялся впасть в этот странный род литературы, почти нонфикшн, очерковость. В таком жанре уничтожается удельный вес метонимического многосмыслового слова» (Чухонцев, Шайтанов 2004: 72—73).

По сути дела, речь идёт о балансе поэтики: автор ценит и сюжет, понимаемый не столько как прочная основа, сколько как путеводная нить, и неоднозначность, многоплановость высказывания. Кроме того, в «повествовании» жизненно важна фактура стиха. Читатель должен видеть либо обновление традиционной техники (пример тому — четырёхстопный ямб «Однофамильца», отнюдь не классический при ближайшем рассмотрении), либо принципиально новую просодию (тонический стих последних лет в «Общем фото»).

В интервью Кириллу Решетникову (2007) поэт об этом говорит так: «...сюжет в любом повествовании движется стихом. Если сама фактура стиха, сама строка не взрывная, если она не ценна сама по себе, то я не ценю и повествование.

Ибо тогда это для меня уже область старомодного поэтического мастерства, но не открытий» (Чухонцев, Решетников 2007).

Итак, в «21 случае...» перед нами Чухонцев-«повествователь», почти эпик. Но есть ещё и другой Чухонцев — как минимум — элегик, ироник и даже -одописец... Параллельно с «21 случаем...» можно было бы составить и такие сборники — уже одна мысль об этом будоражит воображение: сколь интересным был бы результат их сравнения.

Недаром Инна Булкина в предисловии к «37» пишет: «Чухонцев — один из редких сегодня, если не единственный в своём роде, поэт „большого фрагмента“ или, если угодно, поэт „эпического темперамента“. <...> проще всего было составить собрание таких фрагментов, „объединённых длительностью высказывания“. Проблема в том, что такой сборник уже составлен...» (Булкина 2013: 8).

По всей видимости, здесь стояла задача в рамках сравнительно небольшого объёма текстов показать максимально широкий спектр эстетических возможностей и достижений поэта. К тому же, в отличие от «21 случая...», в «37» вошли несколько новых стихов, созданных в последние годы.

Любопытно проследить пересечения двух книг. В обеих есть семь стихотворений: «Репетиция парада» (1968), «Двойник» (1972), «Бывшим маршрутом» (1973), «...и дверь впотьмах привычную толкнул...» (1975), «Прощанье со старыми тетрадами» (1976), «Мы пили когда-то — теперь мы посуду сдаём...» (1976), «Закрытие сезона (*descriptio*)» (1996) и один то ли цикл, то ли поэма (автор в разное время колебался с жанровым определением) — «Из одной жизни» (1977, 1980).

«Закрытие сезона» — если и стихотворение, то большое (во всех смыслах) — и поэтом, и филологом поставлено почти в конец книг (в авторском сборнике после него в качестве своеобразного послесловия идёт грандиозное «Кыё! Кыё!...», не раз привлекавшее внимание критики, в киевской книге — более поздняя и не менее внушительная «Ещё элегия»). Вряд

ли это случайность. В таком контексте эта мини-поэма воспринимается как символический коллективный финал обеих книг.

Уже при первой публикации был понятен масштаб произведения. Глеб Шульпяков даже увидел в нём убедительный пример русской поэзии ближайшего будущего (теперь уже и настоящего):

«На дворе стояло вполне ещё „бродское“ время, но прочитав „Закрытие“, я захлопнул книжку и понял звук и смысл поэзии, какой она будет завтра. <...>. „Закрытие“ закрывало сразу всё: традиционную любовную лирику, пейзажную поэзию и поэзию сюжетную, вообще весь набор жанров, ритмов и рифм, разработанных к тому времени до автоматизма.

Это стихотворение — это, точнее сказать, „открытое письмо“ — говорило, в сущности, о том, что больше не будет ни того, ни другого, ни третьего. Что всё — превращается, мутирует, перерождается <...>. Что лирика перетекает в эпос и драму и застывает в странной и причудливой форме: как чёртов палец на Кара-Даге из того же стихотворения» (Шульпяков 2004: 41).

Время подтвердило точность оценки критика: «Закрытие сезона» по-прежнему выглядит на удивление свежо, несмотря на естественное устаревание некоторых исторических деталей.

И название, и тема сочинения откровенно символически. Тут и очевидный первый план (конец курортного сезона в Крыму), и подведение итогов определённого этапа жизни (элегическое прощание с местом, где герой некогда встретил свою любовь), и постсоветская общественная растерянность (фактически второй застой, но не столь продолжительный), и впадение искусства в анабиоз (все известные пути исчерпаны). Латинское «descriptio», выглядящее едва ли не как диагноз, — намёк не только на жанровый ориентир, но и на мо-

тив прохождения путём Лазаря, путём зерна, временного умирания искусства. Живописуя Крым лихих девяностых, автор с присущей ему специфической способностью через конкретику и реалии мгновенно выходит на метафизику, лукаво замечает: «В Доме Поэта поэта нет...».

Как всякое сложно задуманное и тщательно построенное сочинение, «Закрытие...» обнаруживает разные грани в разные эпохи. К началу тысячелетия сквозь шелуху вроде бы отошедшей в прошлое повседневности в нём всё отчётливей стали проступать эпические черты греческого мифа, от Таврии — к Тавриде — а затем к Элладе.

Однако сейчас, на фоне последних драматических общественно-политических событий, в ткани стихотворения вновь замечаются иные смысловые нити, и теперь уже в глаза в первую очередь бросаются такие строки: «...дальше, чем Гзак с Кончаком, туманность с Кучмой и Кравчуком <...>», «Катер с рыбой пришвартовался, жовто-блакитный дым / по водам стелется за кормой в сторону Кара-Дага», «Хрен разберёшь, шопце за краина, что это за страна».

Из новейших стихов цикл «Осьмерицы» (дюжина стихотворений в разных размерах и стилях, которые тем не менее представляют собой единое смысловое целое), по всей вероятности, реминисцентно отсылающий к восьмистишиям Мандельштама, посвящён русским поэтам и писателям, их судьбам и, может быть даже в большей степени, их художественным мирам. Иногда ориентир указывается открыто («Я видел Батюшкова...», «И не хочешь, а вспомнишь Некрасова, / заразительно-нудный задор его...»), но чаще без выявления подтекста не обойтись:

Когда повитертый изрядно
халат вдруг сделался тяжёл,

жизнь, кажется, пошла обратно,
процесс пошёл,

и где, в конце ли ты, в начале —
расхожий вроде бы сюжет:
того, которого вы знали,
того уж — нет.

Автор при помощи характерной детали («халат») и завуалированной цитаты подразумевает Вяземского, великого русского поэта, который по нашей дурной традиции небрежения культурным наследием до сих пор толком не прочитан, не осмыслен и не издан (полного собрания сочинений князя, ушедшего в мир иной в 1878 году, не существует): «Лампадою ночной погасла жизнь моя, / Себя, как мёртвого, оплакиваю я. / <...> / Того, которого вы знали, / Того уж Вяземского нет» («Эпитафия себе заживо»). Как почти всегда у Чухонцева, аллюзия подразумевает скрытую полемику с первоисточником. Если у классика речь идёт только об иссыхании жизни, то здесь — не о внутреннем ли обновлении на пороге старости?

Ещё одна высшая точка поэзии Чухонцева последних лет — эпическое «Общее фото», до сих пор не ставшее предметом пристального внимания аудитории и критики. С одной стороны, стихотворение органически встраивается в цепь «мемориальных», «мнемонических» стихов автора, основанных на воспоминаниях о реальных людях его малой родины («Семён Усуд», «Кыё! Кыё!...», «Вальдшнеп», «Приходила нечасто и, сев на сундук, молчала...» и др.). С другой — литературная генетика его сложна и неочевидна. Так, нельзя не отметить неожиданную точку совпадения с творчеством... Саши Соколова. Роднит художников, во-первых, тема, ибо у Чухонцева речь идёт о варианте «школы для дураков», реальной школе

для дефективных детей. Во-вторых, есть и вовсе удивительная формальная близость: тип стиха «Общего фото» напоминает ту форму «проэзии», которой Соколов написал в нулевые годы три интереснейших текста, объединённых в книгу «Триптих» («Рассуждение», «Газибо», «Филорнит»). Но в отличие от эстетски воздушно-изящного коллеги по перу Чухонцев в своём монументальном полотне подчёркнуто драматичен (более подробно см.: Саломатин, Скворцов 2021).

В концептуальном смысле «Общее фото» посвящено существенно важной теме распыления поколения (едва ли не любого), когда при подведении итогов жизненного опыта генерации выясняется, что к условной победе пришли единицы, а подавляющее большинство даже не героически погибло, сражаясь за некие идеалы, но попросту сошло на нет, исчезло, по субъективным и объективным причинам отдав свои силы на отопление вселенной. Что остаётся делать певцу? Вспомнить всех поименно, воссоздать их образы силою своего воображения, оплакать и воплотить навечно в поэтическом слове. Даже когда приближается старуха с косою, Муза не позволит ей прервать повествование, пока замысел не будет полностью реализован:

Что же, пора? парад наступает последний?
 ну не парад, а ответный скорее срок,
 и пятиклассник семидесятипятилетний
 прячет сухарь недоеденный, слыша звонок,
 то есть ручной колокольчик, а следом шарканье
 женских полустиблет с костяной ноги,
 это она, перемены сулящая, шамкая,
 что-то опять обещает, да уши туги...
 туги туги стучат в ушах сапоги
 куда же ушло всё что уходит? Наверное
 пришла показать но мешкает и молчит

и я молчу я чувствую неуверенное
топтанье рядом сопение ищет ключи?
ключи ключи сапожищами не сучи
невидимая невидимые? вот вроде бы...
но та другая которая петъ велит
отводит её легонько рукой юродивой
и обе уходят
и карточка падает на пол
и пол скрипит

Всего в обеих книгах 39 прежних и 11 новых произведений. 50 случаев истинной поэзии. И всё же они воспринимаются как некий промежуточный итог, впечатляющий и значительный, но не утоляющий полностью читательское любопытство перед выходом столь ожидаемой книги новых стихотворений Олега Чухонцева, созданных в третьем тысячелетии. Без сомнения, такая книга, подчинённая единому замыслу, заставит опять по-иному прочесть стихи последних лет. Тогда яснее будет видно, насколько поэт эволюционировал «после лирики, после эпоса». После «Фифиа/Fifia».

Приходящее к

Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Фет

Олег Чухонцев. выходящее из — уходящее за. — М.: ОГИ, 2015. — 86 с.

Немногим более года прошло с тех пор, как ценители поэзии получили в подарок двухтомник избранного Олега Чухонцева

и задалась вопросом, когда же появится книга новых стихов поэта, — и вот она издана.

«выходящее из — уходящее за» действительно содержит в себе только *новые стихи*. Новые по времени: созданные после предыдущей книги «Фифиа/Fifia» (2003). Новые по сути: представляющие иной этап творчества автора.

Всего под одной обложкой пятьдесят шесть стихотворений. Число немалое (и — явно не без умысла — ровно в два раза большее, чем в «Фифиа/Fifia»), но если разделить его на количество лет, за которые они были созданы, то получится по четыре-пять в год. Чухонцев всегда относился к роду व्यискательных к самим себе художников, а медленно пишущие, как в своё время заметил Саша Соколов, особый род сочинителей: «Способность к медленному письму не зависит от бытовых обстоятельств. Это — от Бога. И если вам не дано, научиться писать не спеша столь же немыслимо, сколь научиться летать, не отравив прежде крыльев» (Соколов 1999: 381).

Стиховые формы книги разнообразны и в то же время не отвлекают внимания на исключительно техническую сторону дела: примерное равновесие тоники и силлабо-тоники с минимальным вкраплением верлибра, в строфике предпочитают двустушия и катрены, рифмы, в том числе щегольские, тесно связаны с общим строем речи и словно скрывают свою виртуозность. Даже наиболее радикальный тип стиха, которым написан мини-эпос «Общее фото», уже разрабатывался автором (в том же ряду «Кыё! Кыё!..» и «Вальдшнеп»): при всей внешней прозаичности материала текст метризован, синтаксис в нём часто инвертированный, и окончания строк строго чередуются — мужские с женскими, реже с дактилическими.

Если стиховые достоинства книги упрятаны внутрь и не бросаются в глаза, то разнообразие жанров и стилей, напро-

тив, словно подчёркивается. Помимо привычных у Чухонцева жанров (элегия, идиллия, сатира, баллада, философская миниатюра, поминальные стихи и стихи-воспоминания, лироэпика) встречаются более редкие (отрывок — то ли часть некоего реально существовавшего текста, то ли искусная имитация фрагмента, по которой можно восстановить целое, духовный стих, молитва, псалом, гимн) и совсем для автора экзотические (сказка и даже рэп). Разумеется, чистота эксперимента выдержана не всегда, зачастую жанры наслаиваются один на другой, что усиливает смысловую плотность произведения и увеличивает его эмоциональную глубину. Тем не менее читателю желательно угадывать жанровые ориентиры, они то создают нужное ассоциативное поле, то задают верную тональность восприятия, а то и вообще позволяют правильно воспринять авторское послание.

Для книги принципиальны резкие контрасты на всех уровнях, от жанрового до эмоционального. Наряду с мучительно-беспросветными, порой буквально, сочинениями («и просыпаюсь я на свет / а света нет») встречаются здесь почти мальчишески беззаботные стихи о курортном отдыхе, построенные на палиндромах («О лето, тело. / Анапа Пана. / Торт с кофе, фокстрот»), а они в свою очередь уравниваются концептуальным «К небывшему», созданным — если обыграть формулу самого Чухонцева — после лирики, после эроса. Наконец, есть редчайший образчик почти детской поэзии, отдалённый обрусевший потомок «Дома, который построил Джек», в сущности, готовый сценарий стремительного мультфильма, полного весёлых превращений, какой мог бы снять Александр Тарский:

А зима весьма, говорят, весьма...

Побежали мышки с полей в дома,

притаились кошки на их пути,
 схоронились блошки у них в шерсти:
 стужно, страшно!.. <...>

А у дома пёс на цепи лежит,
 он лежит, и шерсть у него дрожит,
 потому что враг его — старый кот,
 кто в дому, но сам по себе живёт,
 но не будь я пёс, говорит он, хвост
 задеру коту, хай орёт прохвост,
 чай, не барин.

Вослед за прихотливыми сплетениями и сменами модусов поэтического повествования — трагического, иронического, элегического, сатирического — преобразается и стиль, переходя от «аттицизма» в сдержанных и едва ли не безнадежных стихах к языковым щедротам «азианства» в жизнеутверждающих и красочных. По сути дела, автор показывает абсолютную творческую свободу, хотя искусство для искусства и самодостаточное эстетство ему неинтересны. Любой приём применяется лишь при воплощении той или иной художественной идеи, просто круг реализованных замыслов книги необычайно широк.

Жанровому и стилистическому пиршеству естественно сопутствует богатство подтекста. Система литературных отсылок книги заслуживает отдельного разговора, пока достаточно упомянуть лишь некоторые имена, важные для постижения её культурного пласта: Гомер, Давид (псалмопевец), Овидий, Авсоний, Вяземский, Фет, Некрасов, Розанов, Бунин, Тарковский, Шаламов... Список конкретных источников был бы значительно длиннее. Но есть среди них один особый, обращение к которому, кажется, никогда прежде не было у Чухонце-

ва столь частым и откровенным, — Библия. И неназываемый прямо *Тот, Кто* проявляется во многих местах книги.

Уже в первом стихотворении, исполненном в духе нетипичной для автора почти абстрактной метафизики (впрочем, приправленной иронией), задаётся магистральная тема драматического поиска смысла, стремления прозреть за мельтешением временного непреходящее:

Всё лес да бес, а что до Бога —
 один валежник да туман.
 Немного физики, немного,
 как бы сказал Тертуллиан,

и, повернув колёсик призмы,
 что зрим? материальность — миф,
 она же — случай солипсизма
 Того, Кто, нас вообразив,

как пар и выдышал, как хаос
 Своих видений конденсат <...>.

Большая часть текстов публиковалась в периодике, однако, впервые собранные вместе с добавлением прежде неизвестных аудитории сочинений, они дают пусть и предполагаемый, но всё же неожиданный кумулятивный эффект. Целое перевешивает сумму слагаемых, возникает то, чего не может быть в разрозненных журнальных подборках, — внутренний сюжет книги.

Композиция «выходящего из...» строится не по хронологическому принципу, но и не по отчётливо тематическому. Скорее для автора важны разнообразные ассоциативные связи

между отдельными стихотворениями и близость общего тона произведений, отнесённых к трём различным группам.

Три части, как и сама книга, озаглавлены по цитатам из стихов — взятые вне контекста, они интригуют и обретают метафорическую загадочность: «Гость нечаемый», «В тени актинидии», «Рукой юрודивой».

Первая часть, куда включена половина текстов книги, более всего близка «Фифии». Здесь преобладают мотивы самоосуждения, тревоги, прощания. Начальные семь стихотворений вообще выдержаны в исключительно мрачной тональности, и два из них откровенно некрологические. Но мартиролог постепенно и естественно переходит во мнемонику, воспоминание, воплощение в слове:

Оказавшись нежданно-негаданно на краю,
я прокручиваю без памяти жизнь свою.

Проводивши последних близких туда, за край,
мы остались с тобой одни да ещё трамвай,

погоды, не трамвай, а будильник гремит в мозгу,
рассыпая звон, постой, это я ку-ку,

головы не могу поднять, но кося за край,
ангел мой, говорю, прости, говорю, прощай.

Восьмистишие пронизано аллюзиями на стихи последних лет, в том числе вошедшие в книгу. Неотвязчивые образы и лейтмотивы были у Чухонцева всегда, но явное самоцитирование — признак чего-то иного, ещё небывалого у поэта, своеобразная ревизия собственного хозяйства.

Часть завершается большим стихотворением «Ещё элегия», один из литературных импульсов которого — «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...» Бродского. Здесь схожий тип стиха, синтаксически целое замкнуто одним предложением, и в обоих случаях стержень высказывания — признания в любви, но признания эти, конечно, очень разные. Кроме того, чухонцевское сочинение в три с лишним раза объёмнее и его сложнейшая партитура складывается из нескольких одновременно ведущихся мотивов, что вызывает взаимоперетекание временных пластов:

Неужели ты, подумал я, выходя
из трамвая 37-го на остановке
там где только что был, где зернистая от дождя
мостовая ещё дымилась, от датировки

воздержусь, а что до сезона — был месяц май,
неужели ты? ты скользнула взглядом поверх сидящих
и поймала мой, и 37-ой трамвай
дёрнув затормозил, и съехал твой синий плащик,

обнажая детскую шею, и я сошёл,
пробуждаясь одновременно, как бы по ходу
неужели ты твердить продолжая <...>

Во второй части книги совершается переход от мира интровертно-личного к миру внешнему. Здесь собраны стихи с преимущественно социально-политическими и даже злободневными реалиями и тематикой. Всё ситуативно-актуальное, однако, не более чем поверхностный слой: депрессивные медиасюжеты оборачиваются социально-философскими инвективами в духе то Тютчева, то Случевского, стихи о турпоездках

на юга незаметно переходят в историософские размышления, побуждающие вспомнить Данилевского и Леонтьева, а сквозь китайские зарисовки просвечивает отечественный пейзаж:

Вот и дожили мы, китайцы,
до нечаемой перемены.
И вольно же теперь смеяться,
причитаючи: кто мы? где мы?

<...>

Громоздятся в столицах банки,
зреют заговоры, комплоты,
а провинция парит банки
и закатывает компоты,
и чем круче на демократов
лезут полчища патриотов,
тем краснее плоды томатов
и теснее ряды компотов.

В заключительной части книги, с одной стороны, совершается возврат к личным мотивам, и большой символический круг поэтического повествования замыкается, с другой — мотивы эти несколько иные, нежели в части первой: от самоосуждения к попытке самооправдания, нахождение последнего слова, взыскание не интимной или гражданской правды, но истины, драматической надежды на присутствие в бытии Замысла и возможности его постичь если не в материальной реальности, то за её гранью.

«Зов ли судьбы или тонкого вызов мира: / справа — ода, слева — элегия, прямо — сатира», — говорит поэт вроде бы об авторах давней эпохи, но подразумевает и себя. Три части кни-

ги могут быть соотнесены с этими тремя жанровыми вехами. Архитектоника её воспринимается и как своеобразная поэтическая симфония: трагическая первая часть — карнавально-гротескная вторая — пронзительно-светлая третья.

Новая книга суммирует и итожит более чем полувековой творческий опыт Чухонцева. Это отдарок за дар жизни. Это концентрат мысли как ведущий принцип художественного высказывания. Это полноправное владение русской поэтической традицией и осознание включённости в традицию европейскую — и шире — индоевропейскую, где равномоментно гармонично сосуществуют Вьяса, Пиндар и Боян:

А не поскрести ли пером по сусекам,
а не вострубить ли мысленным рогом,
славу пропеть иудеям и грекам,
поэтам и пророкам! <...>

Вот как тронет струны Давид и, споря
с гусями, Гомер припадёт к кифаре —
и пески попятятся, и вспыхнет море,
и сухой мороз пробежит по чинаре.

Это стремление выйти за пределы — последовательно — себя, поколения, нации, даже человечества, но не отказываясь от человечности. Параллельно осуществляется выход за границы русской литературы и литературности как таковой. Последней теме прямо посвящены «И чтобы эта вот белиберда...» и «...стихи, которые снились мне, были о словах...», а наиболее ёмко отвержение литературщины представлено вот как:

Чтобы осталась хоть горстка, исписывай гору,
гуру один говорил, а я не пишу ничего

и, забиваясь в пещеру (платоновскую), как в нору,
тем и питаюсь, что вижу из сна своего.

Немочь и мочь здесь живут в мониторном мерцании
сосуществовая, но русский смирится ли нрав,
что созидание выше, чем созерцание —
трудно представить подобное, Розанов прав.

Видимо, с безыллюзорным переживанием темы «слова, слова, слова» связаны и трагико-иронические автореминисценции, и цикл «Осьмерицы», полузашифрованные стихи о русских поэтах и писателях (последние, впрочем, тоже поэты, но в прозе — Гоголь и Вен. Ерофеев):

Я видел Батюшкова: нервный взгляд
дерзал горé, а речь была престранна:
— Я буду щастлив два часа назад, —
сказал он, отрываясь от кальяна,
и, выдохнув турецкий никотин,
на оттоманке коротко забылся,
— а в поколеньи вашем ни один, —
вдруг вспыхнул, — ни один, — и восплублился.

«выходящее из — уходящее за» Олега Чухонцева — по сути *приходящее к*, новый образец того, какой должна быть книга современного русского поэта. Состоятельность автора — в мощном, постоянно растущем органическом таланте, в блестящем знании культурной традиции — как отечественной, так и мировой, в полном владении стиховым ремеслом. Это дар создавать творения, существующие как бы помимо автора, способные, подобно живым организмам, развиваться во времени самостоятельно. Это искусство одновременно обра-

щаться к разным уровням читательского восприятия и к разным категориям читателей — от простодушных до самых искушённых.

При чтении книги возникает ощущение: такого прежде не было, но не могло не быть, ибо это — цельная вещь, ни добавить, ни убавить. Заключительное стихотворение словно в сжатом виде содержит в себе всю её композицию и смысловую канву: от иссыхания, утрат и опустошения — к надежде, возрождению и обновлению.

Пересохшая старица, староречье,
растрескавшаяся земля
и следы — ни заячьи, ни овечьи,
а какого-то аиста-журавля,
по пути слетавшего на поживу,
но вода ушла и лягушек нет,
как палить холостыми — ступать по илу
или стих бормотать об ущербе лет.

Не ходи по старым следам — другое,
всё другое тут, отшумел камыш,
отшумел и сгорел, никто ни ногою
никогда сюда, стой на чём стоишь,
как в игре — замри! — до дождей хотя бы,
до снегов, а там и зима пройдёт,
и услышишь марьяжную песню жабы,
потому что весною вся тварь поёт.

Существительное «староречье», как часто бывает у Чухонцева, игрово мерцает значениями: не только прежнее русло, но и старая, омертвевшая речь, за которой, кажется, не может

быть ничего, одно молчание. И всё же круговорот природы мудрее личного отчаянья, — пройдя путём Лазаря, или, как сказал другой поэт, путём зерна, живое, пусть и в образе ином, возникает там и тогда, где и когда его не ждут.

Бесконечность фрагмента

Никак не мог придумать продолжения.

Оставил 4 стиха, увидав, что продолжать и не надо.

Ходасевич

Олег Чухонцев. гласы и глоссы: извлечения из ненаписанного. — М.: ОГИ, 2018. — 64 с.

Прошло совсем немного времени с тех пор, как Олег Чухонцев выпустил книгу стихов последних лет, — и вот возникла новая.

В слове «новая» кроется парадокс. С одной стороны, книга не просто нова, она ошеломляет спецификой своей новизны. С другой — и в значительной степени особенность издания в том и состоит, — подавляющее большинство включённых в него строк были написаны задолго до того, как оказались под одной обложкой.

Авторское определение жанра — «извлечение из ненаписанного» — при вызывающей броскости точно по смыслу. Чухонцев вызволил из архива сотни незавершённых стихов, строк, а иногда и отдельных словосочетаний и составил из них некое сверхъединство. Как утверждает издательская аннотация, «Рождение новой поэтики и её последы, так же как настройка инструментов и распевка голосов перед концертом или оставшаяся после написания картины красочная палитра

и наброски, обладают самостоятельной художественной цельностью и эстетической ценностью».

Нельзя сказать, что прежде автор не интересовался идеей самоценного художественного фрагмента. Намёки на возможность такого типа высказывания содержались в итоговом на тот момент «Пробегающем пейзаже» (1997). Достаточно вспомнить, например, «Так много потеряно, что и не жаль ничего!..», где после единственной словесной строки идёт девять рядов точек, или двустипшие «во сне я мимо школы проходил / но выдержать не в силах разрыдался». Чуть отчётливей тенденция проявилась в «Фифиа/Fifia» (2003), открывающейся миниатюрой, в которой содержится загадочное название книги: «Не исчезай! — ещё и гнёзд не свили / малиновки, и радость не остыла. / А если в путь — пропой на суахили: / Фифиа!..» Ещё ясней подобное видно в «выходящее из — уходящее за» (2015), также начинающейся с энигматического катрена-эпиграфа: «ноги скользящие по чему-то вниз / опрокинутые вверх глаза / движущееся талое выходящее из / белое голубое уходящее за» (курсив автора. — А. С.).

Однако новая книга — апофеоз принципа недоговорённости. В сущности, любая формальная завершённость условна. Рискую создать претенциозный оксюморон, в данном случае можно говорить о потенциальной бесконечности фрагмента.

Тщательно подобранный отрывок в продуманном сочетании со множеством своих собратьев даёт здесь искусство квинтэссенции, а смысловая, эмоциональная и эстетическая развёртка осуществляется уже в сознании читателя — и предел её ограничен лишь опытом и воображением того, кто произведение воспринимает. Но читатель у хорошо организованного текста — хочется верить — тоже бесконечен и «текуч»...

нескáзанное, нескáзанное

будучи русским, то есть ленивым,
 я всё своё написал во сне,
 если не написал, то увидел,
 вспомнил, вообразил,
 и это главное, что осталось,
 так и осталось во мне,
 а записать, как всегда, не хватило —
 слов, честолюбья и сил
 да и желания, как ни странно...

Так «гласы и глоссы» открывается. Автор, конечно, лукавит: когда-то не хватило, но вот теперь хотя бы часть нескáзанного-нескáзанного запечатлена в слове и опубликована. Впрочем, материализация до- и внесловесного — вечная мука для любого истинного творца. «Мысль изречённая есть ложь», «знающий не говорит, говорящий не знает»...

и дело наше, друг,
 не буквы на листе,
 не пустота, а звук,
 стоящий в пустоте

звук в пустоте, вода в решете —
 нет слов, как это назвать

Не случайно недавний двухтомник оригинальных стихов и избранных переводов Чухонцева называется «Речь молчания» и «Безъязыкий толмач» соответственно (Чухонцев 2014, 2014б).

Легко увидеть в книге внешнюю близость некоторым приёмам и практикам письма, существующим параллельно творчеству поэта. Например, иронический коллаж и центонность:

день пройдёт или год — и дальний,
 еле слышный услышишь звон:
 — неужели я виртуальный
 и действительно жизнь есть сон?..

Но отличие от патологоанатомической постмодерновости принципиальное: материалом здесь служит по большей части не чужое слово и не его имитация, а слово своё, однако отчуждённое от автора, прошедшее проверку временем, пропущенное сначала через мёртвую воду жесточайшей редактуры и авторефлексии, затем через живую воду возрождения — и представшее в преображённом виде.

Вследствие краткости и внешней недосказанности многие элементы книги выполнены в том числе и с учётом минимализма:

и вот, когда от тебя ничего не ждут,
 ни-че-го, когда на тебя махнули рукой...

Вместе с тем нынешний опыт Чухонцева по семантической и эмоциональной плотности слова можно было назвать скорее «максимализмом» как высшей стадией развития минимализма.

Пространственно-геометрический образ книги — не двухмерный плоский круг, а трёхмерный объёмный шар. У «главы и глоссы», разумеется, есть формальные старт и финиш, но, по сути, раз и навсегда определённых начала и конца нет, они растворяются в безбрежности художественного космоса.

Да, перед нами своеобразный индивидуальный гипертекст, где постоянно возникают всполохи, протуберанцы, кинжальные проблески смыслов. Вот только эта разноголосица есть жизнь одного сознания в его разных проявлениях, состояниях и пространственно-временных точках.

То же самое относится к жанрам и стилям, коих в книге в изобилии. Элегия и ода, идиллия и сатира, эпос и моностих, умозрительные палиндромы и безыскусные заплочки, балладная напряжённость и барочная пышность, эпиграмматическая острота и метафорическая суггестия... Точнее, здесь вновь представлены не известные явления в чистом виде, не жанры и стили как таковые, а их, образно говоря, ауры или оттиски — старые и новые, классические и небывалые, некогда погребённые и воскрешённые вновь.

В едином целом важно не только качество материала, но и его организация. Композиция книги сложна и причудлива, состоит из девяти частей, и очень условно её можно представить так.

Первая часть: вступление, введение темы ограниченности слова, попытка определить своё место в мире; тема природы перекрывает тему человека. Вторая: чтение (где чтение, обязательно про себя, а не вслух, — сущностно жизненно важное дело). Третья: от чтения — к книгам; желание сказать не словами; «литературность», тут самое большое количество явных (и намеренно искажённых) отсылок. Четвёртая: здесь главные герои уже не книги, а персоналии — поэты. Пятая: любовь и взаимоотношения. Шестая: свои, родственники, друзья; ушедшие, к которым мысленно приближается лирический герой. Седьмая: Москва, её преобразование во времени, мучительно-противоречивый комплекс чувств по отношению к стольному граду. Восьмая: социальное, политическое, сатира, гротеск. Девятая часть: итог, где прозвучавшие темы крат-

чайше проигрываются ещё раз и сливаются в пронзительной финальной ноте.

«гласы и глоссы» в соответствии с названием естественно ретроспективна, ибо что есть глосса, как не толкование трудных слов на полях уже существующего текста (а также старый металитературный стихотворный жанр), но пассаизм автора — особого рода. По сути, перед нами демонстрация давно отстаиваемой Чухонцевым позиции литературного одиночки, чувствующего всё увеличивающийся разрыв со своим временем и сознательно обращённого внутрь себя — и на культуру минувшей эпохи, через голову сиюминутницы. При этом, однако, подобный эстетический стоицизм подпитывает своеобразное ощущение лирического героя: не он выпал из своего контекста, но контекст смещается не в том направлении. Это, впрочем, не освобождает от трагического привкуса самоиронии и даже самоосуждения:

мы прошли, не созрев, и другие на смену
торопливо идут, это время других

когда приходит время писать мемуары,
значит, сходишь со сцены или сошёл

Но в итоге некоторая сознательная архаизация индивидуальной эстетики оборачивается её новизной: ориентация на выдающийся поэтический опыт полу- или вовсе забытых классиков зачастую позволяет стихам поэта быть художественно более убедительными, чем иным текстам современников, неукоренённых в культурной традиции.

Существительное «корни» вообще одно из ключевых для понимания мотивов книги. Не оттого ли природно-растительная тема возникает уже на первой странице первой части:

дягиль зонтичный, герань луговая, болотная орхидея,
папоротники, хвощи, чистотел, бальзамин —
вот он, ковёр Прозерпины, цветочная теодицея,
нюхай-вдыхай кислород этих бездн и куртин

левкой однорогий в картофеле,
львиный зев и анютины глазки

жёлтые лютики, красные маки,
лютики, маки, жёлтые, красные

в лесу и в поле, в саду и дома
читая как Библию Теофраста

я последний эндемик с заброшенной грядки,
беспородный отсевок, словесный сорняк,
потому и двоятся мои недостатки,
что одним я — поповник, другим — пастернак

Если прибегнуть к ещё одному сравнению, — а говорить о книге исключительно академичным языком не только трудно, но и на первом этапе восприятия, пожалуй, даже вредно, — то поэт словно бы показал и цветущую флору с её травами, кустарниками, деревьями, и гумус, почву, где сложно разветвлённая, переплетающаяся корневая система уходит в непроглядную глубину, не заканчиваясь нигде. Не такова ли и жизнь человеческая с её родовыми, социальными и культурными связями и внутренняя жизнь отдельного человека? Представлять её в виде дискретных картин — всё равно, что пытаться нарезать океан на отдельные волны.

«гласы и глоссы» обладает необычайной энергоёмкостью. Ткань текста противится быстрому и диагональному чтению,

она предназначена для многократного вдумчивого перечитывания. Культурная рафинированность книги отнюдь не замыкает её в рамках внутрилитературного круга, она не посвящена решению модных узкоцеховых задач, не является умышленным конструктом, а естественно проросла и сложилась в течение жизни автора, и потому открыта любому непредвзятому читательскому взору, как и бывает в случае подлинной поэзии. Желание быть ясным, но не примитивным, открытым, но не фамильярным, трогаящим душу, но не душещипательным — это очень по-чухонцевски.

а я хочу простоты и только,
только простоты хочу, но не той,
что хуже чего-то: книжная полка
пробелами дразнит, а не полнотой

Один из важнейших мотивов книги — торжество всесохраняющей и животворящей памяти, этой вечности, данной человеку во временное пользование. В её владениях смерти нет, но есть цветение разрастающегося сада воображения. Мощь его противостоит немощи тленности, она такова, что сама по себе, вне зависимости от предмета, который воспевает поэт, вызывает ощущение восторга и радости.

радости не было?.. только она и была,
радость (счастье — другое) у нас с тобою;
это проснёшься, а рядом — белым-бела —
слива в окне и облако голубое <...>

Между прочим, сама поражающая оригинальностью и остроумием идея «гласы и глоссы» позволяет напомнить: Чухонцев — поэт очень игровой и веселящийся, и если прежде такое

утверждение казалось экстравагантным и требовало подробного обоснования, то с нынешней книгой это уже очевидный факт.

к чему за серость день чернить
и дом за сырость хаять,
не лучше ль крышу починить
или венцы поправить,
не лучше ль чаю заварить
и, пробуя варенья,
стишок весёлый сочинить
о скверном настроенье

Игровое начало подспудно присутствует здесь повсюду, но иногда литературная игра, свидетельство абсолютной творческой свободы и лёгкости владения стиховым инструментарием, подаётся открыто, как во фрагменте, где одно и то же комически-серьёзное «содержание» на наших глазах протейично переливается в две «формы» — трёхсложника и двухсложника:

пока пыль столетий бесследная
глаза не повесть уму,
телетия великолепная
по званью цветёт своему;

державы падут и империи,
болваны рассыплются в прах,
а в праздничной этой мистерии
она — абсолютный монарх;

позвольте же, Ваше Величество,
в глаза, не сочтите за лесть,

и мне на правах ученичества
Вам оду сию преподнести...

и л и я м б :

пока столетий пыль бесследная
глаз не повыедет уму,
телетия великолепная
цветёт по званью своему;

падут державы и империи,
болваны сокрушатся в прах,
а в этой праздничной мистерии
она — незыблемый монарх;

позвольте же, Ваше Величество,
хоть лесь глаголящих не счесть,
и мне по праву ученичества,
сию Вам оду преподнести...

В книге драматично соседствуют смех и трагедийность, подчас незаметно, а порой и резко сменяя друг друга, но это борьба нанайских мальчиков, победителя в ней не предполагается. Не случайно один из сквозных мотивов — стремление запечатлеть сверхчувственное состояние, где смыкаются воедино старость и детство, смерть и рождение:

и смерть вошла, как верная Матрёна,
о фартук вытирая на ходу
натруженные руки: — ну-ка, ну-ка,
где тут у нас душа, — а он лежал
ещё живой, в столовой на кушетке

и левою, здоровой, показал
 на вырезку из «Огонька», картинку
 над головой, прикнопленную им
 к стене, а там — там девочка поила
 ягнёнка из рожка, — и он с трудом
 впервые непослушными губами [чужими,]
 вдруг улыбнулся и...

«гласы и глоссы» не имеет прямых аналогов в русской поэзии. Скорее, она вызывает ассоциации из других видов искусств. Её прообраз — то ли симфонический цикл, то ли грандиозный собор, Саграда Фамилия, растущая словно бы сама по себе, без участия архитектора. Это не просто книга стихов, пусть даже нерядовая, а объективно обозначенный иной уровень художественной сложности и творческих задач, встающих перед поэтом.

Не секрет, что существует инерционное, безответственное письмо. Порой оно может быть довольно высокого уровня, вот только каждое новое стихотворение автора, пишущего словно бы автоматически, девальвирует его собственные прежние достижения. Однако изредка случается и письмо ответственное, когда поэт, отвечая за каждое слово, даже каждую букву, сознательно усложняет себе очередной шаг. Книга Чухонцева — как раз такой случай.

«гласы и глоссы» даёт наглядный пример жесточайшей самодисциплины художника. Можно представить, как честный по отношению к самому себе автор, желающий обновления, сознательно не хочет писать в духе Икса, Игрека, Зета... Такая стратегия вызывает уважение, но она не столь уж необычна. Данный случай исключителен: давно сложившийся поэт не хочет повторять себя самого. Собственно, упрямым нежела-

нием воспроизводить пройденное и обретать найденное объясняется царское разнообразие книги.

Чухонцев предъявил читателю больше, чем новую поэтику. Он совершил труднопредставимое: в пределах одной среднеформатной книги подарил нам словно бы взявшуюся из ниоткуда библиотеку поэзии — фактически целую доселе небывалую литературу. Только созданную одним автором.

Споры о существовании поэтического авангарда в наше время ведутся уже не столь ожесточённо, как лет двадцать пять назад, но всё же полностью не затухают. Если под ним понимать не соответствие модным трендам, а очевидные художественные убедительность и новизну, то авангарднее и радикальнее всех оказался Олег Чухонцев. И далеко не в первый раз. Но если прежде его радикальность не всегда была явной, то теперь её невозможно не заметить.

Библиография

I. Избранные публикации О. Г. Чухонцева

Книги и стихи в периодике

- Чухонцев 1962 — Чухонцев О. Г. <Стихи> // Молодая гвардия. — 1962. — №12. — С. 177—181.
- Чухонцев 1968 — Чухонцев О. Г. Стихи // Юность. — 1968. — №1. — С. 29—30.
- Чухонцев 1976 — Чухонцев О. Г. Из трёх тетрадей. — М.: Сов. писатель, 1976. — 128 с.
- Чухонцев 1983 — Чухонцев О. Г. Слуховое окно. Стихи. — М.: Сов. писатель, 1983. — 136 с.
- Чухонцев 1989 — Чухонцев О. Г. Ветром и пеплом: Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1989. — 126 с.
- Чухонцев 1989б — Чухонцев О. Г. Стихотворения. — М.: Худож. лит., 1989. — 303 с.
- Чухонцев 1997 — Чухонцев О. Г. Пробегаящий пейзаж. — СПб.: ИНА-ПРЕСС, 1997. — 272 с.
- Чухонцев 2003 — Чухонцев О. Г. Фифиа/Fifa. — СПб.: Пушкинский фонд, 2003. — 48 с.
- Чухонцев 2007 — Чухонцев О. Г. Из лирики. В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». — М.: Время, 2007. — 47 с.
- Чухонцев 2008 — Чухонцев О. Г. Из сих пределов. — М.: ОГИ, 2008. — 320 с.
- Чухонцев 2008б — Чухонцев О. Г. Однофамилец: Поэма / Сопровод. статья А. Э. Скворцова. — М.: Время, 2008. — 128 с.
- Чухонцев 2010 — Чухонцев О. Г. Осьмерицы // Арион. — 2010. — №3. — С. 48—51.

- Чухонцев 2013 — Чухонцев О. Г. 37. — Киев: Laugus, 2013. — 124 с.
- Чухонцев 2014 — Чухонцев О. Г. Речь молчания: Сб. стихов. — М.: ArsisBooks, 2014. — 224 с.
- Чухонцев 2014б — Чухонцев О. Г. Безъязыкий толмач: Избранные переводы. — М.: ArsisBooks, 2014. — 144 с.
- Чухонцев 2015 — Чухонцев О. Г. выходящее из — уходящее за. — М.: ОГИ, 2015. — 86 с.
- Чухонцев 2018 — Чухонцев О. Г. гласы и глоссы: извлечения из ненаписанного. — М.: ОГИ, 2018. — 64 с.
- Чухонцев 2019 — Чухонцев О. Г. и звук и отзвук: из разных книг. — М.: Рутения, 2019. — 600 с.

Статьи, эссе, речи

- Чухонцев 1995 — Чухонцев О. Похвала Семёну Липкину // Новый мир. — 1995. — № 10. — С. 205—212.
- Чухонцев 1999 — Чухонцев О. «Цель поэзии — поэзия...» // Новый мир. — 1999. — № 8. — С. 234—235.
- Чухонцев 2005 — Чухонцев О. Солдаты литературы. — НГ Ex libris. — 2005. — 20 октября. — С. 1—2.

Интервью и беседы

- Чухонцев, Тарощина 1995 — Чистый звук: С поэтом Олегом Чухонцевым беседует обозреватель «ЛГ» С. Тарощина // Литературная газета. — 1995. — № 3. — 18 янв. — С. 5.
- Чухонцев, Шеваров 1995 — Чухонцев О. «...И мы где-то жили на этой земле»: Беседа с поэтом О. Чухонцевым. Вел Д. Шеваров // Российская провинция. — 1995. — № 2. — С. 46—51.
- Чухонцев, Шайтанов 2004 — Чухонцев О. Г., Шайтанов И. О. Спорить о стихах? // Арион. — 2004. — № 4. — С. 61—75.

- Чухонцев, Решетников 2007 — «Я всю жизнь стремился к верховьям»: Поэт Олег Чухонцев — в интервью «Газете» / О. Чухонцев, К. Решетников // Газета. — 2007. — 24 мая. — № 92. URL: <http://www.gzt.ru/culture/2007/05/23/220006.html>.
- Чухонцев, Алёхин 2013 — Алёхин А. Д., Чухонцев О. Г. Беспомощность лирики // Арион. — 2013. — № 1. — С. 35—52.

II. Прочие источники

- Анненский 1990 — Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. — Л.: Сов. писатель, 1990.
- Апухтин 1991 — Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1991.
- Ахматова 1977 — Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1977.
- Бальмонт 1969 — Бальмонт К. Д. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1969.
- Баратынский 1989 — Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1989.
- Барков 1992 — Барков И. С. Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. — М.: Ладомир, 1992.
- Барков 2005 — Барков И. С. Полное собрание стихотворений. — СПб.: Академический проект, 2005.
- Бахтурин 1972 — Бахтурин К. А. <Стихи> // Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. — Л.: Сов. писатель, 1972. — С. 344—361.
- Бердяев 2002 — Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. — М.: Издательство АСТ, 2002.
- Блок 1961 (2) — Блок А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. — Л.: Сов. писатель, 1961.
- Боратынский 2002 — Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Часть 1: Стихотворения 1823—1834 годов. — М.: Языки славянской культуры, 2002.

- Бродский 1992 (1) — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Т. 1. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992.
- Бродский 1992 (2) — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Т. 2. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992.
- Бунимович 2006 — Бунимович Е. А. Ежедневник. — М.: ОГИ, 2006.
- Бунин 1967 — Бунин И. А. Собрание сочинений в 9 т. Т. 9. — М.: Худож. лит., 1967.
- Бунин 2014 — Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. Т. 1. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014.
- Васильев 2007 — Васильев П. Н. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Изд-во ДНК, 2007.
- Введенский 2010 — Введенский А. И. Всё. — М.: ОГИ, 2010.
- Вергилий 1971 — Вергилий Публий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. — М.: Худож. лит., 1971.
- Вертинский 2025 — Вертинский А. Н. Без женщин // <http://www.kulturologia.ru/blogs/050616/29865/>.
- Вознесенский 2015 — Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015.
- Вяземский 1984 — Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1984.
- Вяземский 1986 — Вяземский П. А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1986.
- Гайдар 1972 — Гайдар А. П. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. — М.: Дет. лит., 1972.
- Галич 2006 — Галич А. А. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2006.
- Глинка 1869 — Сочинения Федора Николаевича Глинки. Томъ первый. Духовныя стихотворения. — М.: Типографія газеты «Русскій», на Дѣвичьемъ полѣ, въ домѣ М. П. Погодина. 1869.
- Глинка 1986 — Глинка Ф. Н. Сочинения. — М.: Сов. Россия, 1986.
- Гоголь 1966 (2) — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1966.

- Гоголь 1966 (3) — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. — М.: Худож. лит., 1966.
- Гоголь 1967 (4) — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. — М.: Худож. лит., 1967.
- Гоголь 1967 (5) — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. — М.: Худож. лит., 1967.
- Гоголь 1967 (6) — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. — М.: Худож. лит., 1967.
- Гомер 2008 — Гомер. Илиада. Перевод Н. И. Гнедича. — СПб.: Наука, 2008.
- Гончаров 1959 — Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. — М.: ГИХЛ, 1959.
- Гораций 1970 — Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М.: Худож. лит., 1970.
- Гумилёв 1988 — Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1988.
- Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия. — М.: Наука, 1967.
- Дельвиг 1963 — Дельвиг А. А. Стихотворения. — М.—Л.: Сов. писатель, 1963.
- Державин 1984 — Державин Г. Р. Избранная проза. — М.: Сов. Россия, 1984.
- Державин 2002 — Державин Г. Р. Сочинения. — СПб.: Академический проект, 2002. — (Новая библиотека поэта).
- Долгоруков 1849 — Сочинения Долгорукаго (Князя Ивана Михайловича). Т. 1. СПб.: Издание Александра Смирдина, 1849.
- Достоевский 1976 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Книги I—X. — Л.: Наука, 1976.
- Евтушенко 1987 — Евтушенко Е. А. Стихотворения. — М.: Современник, 1987.
- Есенин 1970 (1) — Есенин С. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. — М.: Правда, 1970.
- Есенин 1970 (2) — Есенин С. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. — М.: Правда, 1970.

- Жуковский 1999 — Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797—1814 гг. — М.: Языки русской культуры, 2008.
- Жуковский 2000 — Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815—1852 гг. — М.: Языки русской культуры, 2008.
- Жуковский 2008 — Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. Баллады. — М.: Языки славянских культур, 2008.
- Заболоцкий 2002 — Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. — СПб.: Академический проект, 2002.
- Иванов 1978 — Иванов В. И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1978.
- Измайлов 2009 — Измайлов А. Е. Избранные сочинения. — М.: ОГИ, 2009.
- ИКП 1933 — Ирои-комическая поэма / Ред. и примеч. Б. Томашевского; вступ. ст. В. А. Десницкого. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.
- Катенин 1954 — Катенин П. А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1954.
- Клюев 2009 — Клюев Н. А. Избранное. — М.: ОГИ, 2009.
- Козлов 1960 — Козлов И. И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1960.
- Коркия 1988 — Коркия В. П. Свободное время. — М.: Сов. писатель, 1988.
- Коркия 1989 — Коркия В. П. <Стихи> // Порыв. Новые имена: Сб. стихов. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 193—204.
- Кузмин 2000 — Кузмин М. А. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2000.
- Кушнер 1997 — Кушнер А. С. Избранное: Стихотворения. — СПб.: Худож. лит., 1997.
- Кюхельбекер 1979 — Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л.: Наука, 1979.
- Ломоносов 1959 — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732—1764 гг. — М.—Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.

- Левитанский 2021 — Левитанский Ю. Д. Стихотворения. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2021.
- Лермонтов 1958 — Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихотворения 1828—1841. — М.—Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958.
- Лосев 2000 — Лосев Л. В. Собранное: Стихи. Проза. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000.
- Мандельштам 1990 (1) — Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Худож. лит., 1990.
- Мандельштам 1990 (2) — Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1990.
- Майков В. 1966 — Майков В. И. Избранные произведения. — Л.: Сов. писатель, 1966.
- Мориц 1982 — Мориц Ю. П. Избранное. — М.: Сов. писатель, 1982.
- МРСП 1968 (2) — Мастера русского стихотворного перевода: В 2 т. Т. 2. — Л.: Сов. писатель, 1968.
- Набоков 2002 — Набоков В. В. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2002.
- Нахимов 1849 — Сочинения Нахимова. — СПб.: Издание Александра Смирдина. Въ типографіи Императорской Академіи Наук, 1849.
- Некрасов 1981 (2) — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 2. — Л.: Наука, 1981.
- Некрасов 1982 (4) — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 4. — Л.: Наука, 1982.
- Новиков Д. 1997 — Новиков Д. Г. Караоке. Стихотворения. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997.
- Овидий 1977 — Овидий. Метаморфозы. — М.: Худож. лит., 1977.
- Окуджава 2001 — Окуджава Б. Ш. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2001.
- Осипов 1791 — Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку. Н. О. Часть первая. — Въ Санктпетербургѣ, иждивеніемъ І. К. Шнора, 1791 года.
- Павлова 1964 — Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. — М.—Л.: Сов. писатель, 1964.

- Парнок 1998 — Парнок С. Я. Собрание стихотворений. — СПб.: ИНА-ПРЕСС, 1998.
- Пастернак 1990 (1) — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. — Л.: Сов. писатель, 1990.
- Пастернак 1990 (2) — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. — Л.: Сов. писатель, 1990.
- ПДДР 1980 — Памятники литературы Древней Руси: XII век. — М.: Худож. лит., 1980.
- ПЛП 1982 — Поздняя латинская поэзия / Сост. и вступ. ст. М. Гаспарова. — М.: Худож. лит., 1982.
- Полежаев 1987 — Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1987.
- Последний год... 1989 — Последний год жизни Пушкина. — М.: Правда, 1989.
- Поэзия английского романтизма 1975 — Поэзия английского романтизма XIX века (Антология). — М.: Худож. лит., 1975.
- Поэты XVIII века (2) 1972 — Поэты XVIII века: В 2 т. / Сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. Т. 2. — Л.: Сов. писатель, 1972.
- Поэты-радищевцы 1979 — Поэты-радищевцы / Вступ. ст., биогр. справки, сост. и подгот. текста П. А. Орлова. — Л.: Сов. писатель, 1979.
- Поэты 1790—1810-х 1971 — Поэты 1790—1810-х / Вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера. — Л.: Сов. писатель, 1971.
- Пушкин 1977 (2) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. — Л.: Наука, 1977.
- Пушкин 1977 (3) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. — Л.: Наука, 1977.
- Пушкин 1977 (4) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. — Л.: Наука, 1977.
- Пушкин 1978 (5) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. — Л.: Наука, 1978.
- Пушкин 1978 (6) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. — Л.: Наука, 1978.

- Пушкин 1978 (7) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. — Л.: Наука, 1978.
- Пушкин 1985 — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. II. — М.: Худож. лит., 1985.
- Пушкин 2002 — А. С. Пушкин. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Радищев 1975 — Радищев А. Н. Стихотворения. — М.: Сов. писатель, 1975.
- Розанов 1990 — Розанов В. В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Правда, 1990.
- Рубцов 1998 — Николай Рубцов: Вологодская трагедия. — М.: Эллис Лак, 1998.
- Самойлов 2005 — Самойлов Д. С. Поэмы. — М.: Время, 2005.
- Самойлов 2006 — Самойлов Д. С. Стихотворения. — СПб: Академический проект, 2006. — (Новая библиотека поэта)
- Случевский 2001 — Случевский К. К. Сочинения в стихах. — М.—СПб.: Летний сад, 2001.
- Случевский 2004 — Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, 2004. — (Новая библиотека поэта)
- Случевский 2009 — Случевский К. К. Стихотворения, поэмы, переводы. — СПб.: ОГИ, 2009.
- Соколов 1999 — Саша Соколов. Палисандрия. Эссе. Выступления. — СПб.: Симпозиум, 1999.
- Сологуб 1995 — Сологуб Ф. К. Стихотворения. — Томск: Водолей, 1995.
- Соснора 2006 — Соснора В. А. Стихотворения. — СПб.: Амфора, 2006.
- Тарковский 1962 — Тарковский А. А. Перед снегом. — М.: Сов. писатель, 1962.
- Тарковский 1991 — Тарковский А. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. — М.: Худ. лит., 1991.
- Твардовский 1986 — Твардовский А. Т. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1986.
- Терц 1992 — Терц А. (Андрей Синявский). Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. — М.: СП «Старт», 1992.
- Толстой 1980 — Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 5. Война и мир. — М.: Худож. лит., 1980.

- Тредиаковский 1989 — Vasilij Kirillovich Trediakovskij. Psalter 1753. — Ferdinand Schöningh. Paderborn. München; Wien; Zurich, 1989.
- Тургенев, Вяземский 1921 — Переписка Александра Ивановича Тургенева с князем Петромъ Андреевичемъ Вяземскимъ. Т. 1: 1814—1833 годы. — Петроградъ: Россійская государственная академическая типографія, 1921.
- Тютчев 1965 — Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. Т. 1. — М.: Наука, 1965.
- Уэллс 1970 — Уэллс Г. Россия во мгле. — М.: Прогресс, 1970.
- Фет 1986 — Фет А. А. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1986.
- Филимонов 1988 — Филимонов В. С. «Я не в Аркадии — в Москве рожден...»: Поэмы, стихотворения, басни, переводы. — М.: Моск. рабочий, 1988.
- Хармс 1994 — Хармс Д. Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Виктори, 1994.
- Херасков 1797 — Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. Ч. III. — М.: У Хр. Редигера и Хр. Клаудия, 1797.
- Хлебников 1972 — Хлебников В. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. — Wilhelm Fink Verlag, Muenchen, 1972.
- Ходасевич 2009 — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений. — М.: Русский путь, 2009.
- Цветаева 1990 — Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1990.
- Чаадаев 1989 — Чаадаев П. Я. Сочинения. — М.: Правда, 1989.
- Чехов 1977 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 7. — М.: Наука, 1977.
- Чехов 1986 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 12—13. — М.: Наука, 1986.
- Чехов 1987 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 14—15. — М.: Наука, 1987.
- Чёрный 1996 — Саша Чёрный. Стихотворения. — СПб.: Петербургский писатель, 1996.
- Чиннов 2000 — Чиннов И. В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. — М.: Согласие, 2000.

- Чуковский 2002 — Чуковский К. И. Стихотворения / Сост., вступ. статья и примеч. М. С. Петровского. — СПб.: Академический проект, 2002.
- Шекспир 1996 — Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 12. — М.: Терра, 1996.
- Шумахер 1937 — Шумахер П. В. Стихотворения и сатиры. — Л.: Сов. писатель, 1937.
- Шумахер 1937 — Шумахер П. В. Стихотворения и сатиры. — Л.: Сов. писатель, 1937.
- Щербаков 2007 — Щербаков М. К. Тринадцать дисков. — М.: Время, 2007.
- Элиот 2002 — Элиот Т. С. Избранное: Стихотворения и поэмы; «Убийство в соборе»: драма; Эссе, лекции, выступления. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2002.
- Языков 1988 — Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1988.
- Horatius 1990 — Quintus Horatius Flaccus. Oden und Epoden (Lateinisch/Deutsch). — Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1990.

III. Словари и справочная литература

- Даль 1998 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Терра — Книжный клуб, 1998. — Т. 1.
- ТСРЯ 1996 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Терра, 1996. — Т. 1.
- Ожегов 1989 — Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. и с предисл. Н. Ю. Шведовой. — М.: Русский язык, 1989.
- Фасмер 2008 — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. — М.: Терра — Книжный клуб, 2008. — Т. 2.
- СРЯз 1978 — Словарь русского языка XI—XVII вв.: В 30 вып. — М.: Наука, 1978. — Вып. 5.
- СРНГ 1972 — Словарь русских народных говоров: В 49 вып. — Л.: Наука, 1972. — Вып. 9.

IV. Научные и литературно-критические публикации

- Аверинцев 1996 — Аверинцев С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Алексеев 1984 — Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — М.: Наука, 1984.
- Алексеева 2005 — Алексеева Н. Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII—XVIII веках. — СПб.: Наука, 2005.
- Алёхин 2007 — Алёхин А. Д. Кое-что о движении поэзии // Вопросы литературы. — 2007. — № 3. — С. 54—68.
- Амелин 2001 — Амелин М. А. «Счастливейший поэт времен Екатерины» (Апология Василия Петрова) // Вопросы литературы. — 2001. — № 6. — С. 243—250.
- Амелин 2004 — Амелин М. А. Поверх молчания и говорения. Чухонцев как продолжатель «умного делания» древнерусских исихастов // НГ Ex libris. — 2004. — 4 марта. — С. 4.
- Андреева 1978 — Андреева И. Поборовший робость // Дружба народов. — 1978. — № 2. — С. 265—268.
- Аннинский 1985 — Аннинский Л. Теснина быта, воздух бытия // Юность. — 1985. — № 3. — С. 93—95.
- Баак 2000 — Йоост ван Баак. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. — СПб.: Terra fantastica, ИД «Корпус», 2000. — С. 136—153.
- Баак 2005 — Йоост ван Баак. Дом и мир // Антропология культуры. — Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. — М.: Новое издательство, 2005. — С. 40—74.
- Баевский 2001 — Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. — М.: Языки славянской культуры, 2001.
- Бак 2010 — Бак Д. П. Олег Чухонцев, или «Участь! вот она — бок о бок жить и состояться тут...» // Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. — М.: Время, 2010. — С.12-18.

- Беглов 1996 — Беглов А. Л. И. Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) // *Philologica*. — 1996. — Vol. 3. — № 5/7. — С. 109—123.
- Бейли 2004 — Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Белый 1934 — Белый А. Мастерство Гоголя. — М.: Academia, 1934.
- Бицилли 1939 — Бицилли П. М. Пушкин и Вяземский // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет Ежегодник Софийского университета*. — 1939. — Т. XXXV. — Вып. 15. — С. 1—50.
- Блум 1998 — Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.
- Бондаренко 2004 — Бондаренко В. В. Вяземский. — М.: Молодая гвардия. — 2004.
- Боура 2002 — Боура С. М. Героическая поэзия. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Бочаров 1999 — Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999.
- Бройтман 1997 — Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. — М.: РГГУ, 1997.
- Бройтман 2008 — Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. — М.: РГГУ, 2008.
- Буланин 2006 — <Буланин Д. М.> От редактора. «Псалтирь» Ф. И. Дмитриева-Мамонова в культурно-исторической перспективе // *Дмитриев-Мамонов Ф. И. Псалтирь переложенная на оды*. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — С. I—XIX.
- Булкина 2013 — Булкина И. Все реки текут // *Чухонцев О. Г.* 37. — Киев: Laugus, 2013. — С. 7—13.
- Булкина 2018 — Булкина И. «Время стихов» и поэт на фоне времени // *Знамя*. — 2018. — № 8. — С. 138—142.
- Буров, Ладенкова 2017 — Буров С. Г., Ладенкова Л. С. Александр Введенский: равенъе на смерть. — СПб.: Петрополис, 2017.

- Вахтель 1996 — Майкл Вахтель. «Чёрная шаль» и её метрический ореол // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. — М.: РГГУ, 1996. — С. 60—80.
- Вацуρο 1981 — Вацуρο В. Э. Поэзия пушкинского круга // История русской литературы: В 4 т. Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализм. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. — С. 324—342.
- Вацуρο 1981б — Вацуρο В. Э. Поэзия 1830-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализм. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. — С. 362—379.
- Вацуρο 1981в — Вацуρο В. Э. Е. А. Баратынский // История русской литературы: В 4 т. Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализм. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. — С. 380—392.
- Вацуρο 1994 — Вацуρο В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб.: Наука, 1994.
- Вацуρο 2000 — Вацуρο В. Э. Пушкинская пора. — СПб.: Академический проект, 2000.
- Вацуρο 2008 — Вацуρο В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. — М.: Новое издательство, 2008.
- Веселовский 2006 — Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. — М.: РОССПЭН, 2006.
- Виницкий 2006 — Виницкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. — М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Виноградов 1935 — Виноградов В. В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. — М.—Л.: Academia, 1935.
- Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976.
- Винокурова 1985 — Винокурова И. В поруке круговой // Октябрь. — 1985. — № 3. — С. 204—205.
- Витковский 1999 — Витковский Е. Под взглядом химеры // Семь веков французской поэзии / Пер. с франц. Сост., вступит. ст., справки об авторах Е. В. Витковского. — СПб.: Евразия, 1999. — С. 5—14.

- Вытженс 1966 — Вытженс Г. П. А. Вяземский и русская литература XVIII в. // XVIII век. Сб. 7. — М.-Л.: Наука, Пушкинский дом, 1966. — С. 332—338.
- Гаспаров Б. 1999 — Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб.: Академический проект, 1999.
- Гаспаров 1974 — Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974.
- Гаспаров 1998 — Гаспаров М. Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 32. — С. 77—83.
- Гаспаров 1999 — Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. — М.: РГГУ, 1999.
- Гаспаров 2000 — Гаспаров М. Л. Записи и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Гаспаров 2000б — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2000.
- Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М.: Высшая школа, 2001.
- Гаспаров 2002 — Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2002. — Т. 61. — № 4. — С. 3—9.
- Гаспаров, Поливанов 2005 — Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. — М.: РГГУ, 2005.
- Гельфонд 2004 — Гельфонд М. М. Боратынский как герой лирики последней трети XX века // Художественный текст и культура V: Материалы междунар. науч. конф. 2—4 октября 2003 г. — Владимир, 2004. — С. 259—265.
- Гершензон 2001 — Гершензон М. О. Ключ веры. Гольфстрем. Мудрость Пушкина. — М.: Аграф, 2001.
- Гилельсон 1969 — Гилельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1969.
- Гинзбург 1936 — Гинзбург Л. Я. Вяземский // Вяземский П. А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1936. — С. 5—40.

- Гинзбург 1986 — Гинзбург Л. Я. П. А. Вяземский // Вяземский П. А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1986. — С. 5—50.
- Гинзбург 1997 — Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.: Интрада, 1997.
- Губайловский 2002 — Губайловский В. А. Усилие смысла: заметки о современной поэме // Дружба народов. — 2002. — № 4. — С. 182—195.
- Гуковский 2001 — Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001.
- Гуковский 2003 — Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2003.
- Давыдов 1999 — Давыдов Г. А. Религиозно-философские поэмы М. М. Хераскова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1999.
- Дерюгина 1984 — Дерюгина Л. В. Эстетические взгляды П. А. Вяземского // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1984. — С. 7—42.
- Дитрих 2001 — Дитрих А. О болезни русского императорского советника и дворянина господина К. Н. Батюшкова // Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. — М.: АГРАФ, 2001. — С. 487—520.
- Добренко 1999 — Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. — СПб.: Академический проект, 1999.
- Дозморов 2016 — Дозморов О. В. Скрытый новатор // *Prosōdia*. — 2016. — № 5. — С. 55—58.
- Евлампиев 2001 — Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. — СПб.: Алетейя, 2001.
- Евтушенко 1977 — Евтушенко Е. А. Дорога к себе // Литературная газета. — 1977. — 16 ноября. — С. 4.
- Жолковский 2000 — Жолковский А. К. Мемуарные виньетки и другие non-fictions. — СПб.: Ж-л «Звезда», 2000.
- Жолковский 2009 — Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. — М.: Изд-во РГГУ, 2009.
- Жолковский 2020 — Жолковский А. К. Русская инфинитивная поэзия XVIII—XX веков. Антология. — М.: Новое литературное обозрение, 2020.

- Жолковский, Панова 2008 — Жолковский А. К., Панова Л. Г. Самоубийство как приём: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // Звезда. — 2008. — № 10. — С. 191—201.
- Зализняк и др. 2005 — Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. статей. — М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Залищук 1978 — Залищук В. Н. «И снова жизнь свежа и безоглядна» // Юность. — 1978. — № 6. — С. 100—101.
- Западов 1996 — Западов В. А. Барковиана и Державин?! // XVIII век. Сб. 20. — СПб: Наука, 1996. — С. 87—94.
- Земская 2002 — Земская Е. А. Сорняк или роза? (К вопросу о сохранности русского языка у эмигрантов четвертой волны) // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2002. — Т. 61. — № 4. — С. 37—42.
- Зиборева 2016 — Зиборева Т. В. Своеобразие исторического пространства в поэзии Олега Чухонцева // XX региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области: Тезисы докладов. — Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2016. — С. 181—182.
- Зорин 1989 — Зорин А. Л. Стихи на карточках: поэтический язык Льва Рубинштейна // Даугава. — 1989. — № 8. — С. 11—12.
- Зубова 2000 — Зубова Л. В. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. — Тарту: ТГУ, 2000. — С. 364—384.
- Зусева 2015 — Зусева В. Б. Поэт и время // Арион. — 2015. — № 1. — С. 15—34.
- Иванов 1968 — Иванов В. В. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха. — М.: Наука, 1986. — С. 168—201.
- Иванова 1984 — Иванова Н. Б. Огонь над чёрным бродом // Дружба народов. — 1984. — № 11. — С. 262—265.
- Иванова 1998 — Иванова Н. Б. Русский европеец // Знамя. — 1998. — № 5. — С. 217—219.
- Иванова 1998б — Иванова Н. Б. Олег Чухонцев. Пробегаящий пейзаж // Знамя. — 1998. — № 5. — С. 217—219.

- Иванова 2002 — Иванова Н. Б. Циклотимия. Поверженный рай // Арион. — 2002. — № 1. — С. 35—39.
- Иванова 2005 — Иванова Н. Ноябрьские тезисы // Знамя. — 2005. — № 11. — С. 3—8.
- Иваск 1957 — Иваск Ю. Философ в дурацком колпаке // Опыты (Нью-Йорк). — 1957. — № 8. — С. 73—82.
- Ивинский 1994 — Ивинский Д. П. Князь П. А. Вяземский и А. С. Пушкин: Очерк истории личных и творческих отношений. — М.: ИЧП «Филология», 1994 (1995).
- Ичин 2002 — Ичин К. Заметки к разбору «Элегии» А. Введенского // Wiener Slawistischer Almanach. — Bd. 50. — 2002. — S. 217—227.
- Каган 2018 — Каган В. Е. Смыслы психотерапии. — М.: Смысл, 2018.
- Кадырина 2008 — Кадырина А. А. Диалог с поэтами XVIII века в поэзии Олега Чухонцева // Русская и сопоставительная филология — 2008: исследования молодых учёных. — Казань: КГУ; Филол. ф-т, 2008. — С. 106—112.
- Казакова 2009 — Казакова Л. А. Жанр комической поэмы в русской литературе второй половины XVIII—XIX вв.: генезис, эволюция, поэтика. — Псков: ПГПУ, 2009.
- Кенжеев 1996 — Кенжеев Б. Частный человек Олег Чухонцев // Арион. — 1996. — № 1. — С. 31—36.
- Кобзев 1963 — Кобзев И. Стиляги в поэзии / И. Кобзев // Советская Россия. — 1963. — 7 мая. — С. 4.
- Козлов 2008 — Козлов В. И. Внутренние пейзажи Олега Чухонцева // Новый мир. — 2008. — № 3. — С. 158—173.
- Козлов, Мирошниченко 2015 — Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Жанровое самообретение Олега Чухонцева // Вопросы литературы. — 2015. — № 5. — С. 89—117.
- Козлов, Мирошниченко 2015б — Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Жанровое мышление неканонической лирики. — Ростов-н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2015.

- Козлов, Шайтанов 2009 — Козлов В. И., Шайтанов И. О. Олег Григорьевич Чухонцев // Русские писатели. XX век: Биографический словарь. А—Я. / Сост. И. О. Шайтанов. — М.: Просвещение, 2009. — С. 582—584.
- Копелиович 2000 — Копелиович М. Кем-то окликнут в толпе // Континент. — 2000. — № 2. — С. 349—364.
- Корман 1992 — Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1992.
- Краснощёкова 1997 — Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997.
- Красухин 1966 — Красухин Г. На уровне настоящей поэзии // Литературная Россия. — 1966. — 22 июля. — С. 8.
- Красухин 1966б — Красухин Г. Без скидок на молодость // Вопросы литературы. — 1966. — № 3. — С. 62—68.
- Красухин 1987 — Красухин Г. Болящий дух врачует песнопенье // Литературная газета. — 1987. — № 32. — С. 4.
- Красухин 1990 — Красухин Г. «И что-то зрело в нас...» // Книжное обозрение. — 1990. — 22 июня. — С. 2.
- Крымский текст 2008 — Крымский текст в русской культуре: Материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 4—6 сентября 2006 г. / Под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. — СПб., 2008.
- Крючков 2018 — Крючков П. М. За старшего // Литературная газета. — 7—13 марта 2018. — № 10 (6634). — С. 8.
- Кукулин 1998 — Кукулин И. Образно-смысловая традиция русского пятистопного анапеста в раннем творчестве И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. — СПб.: Ж-л «Звезда», 1998. — С. 129—135.
- Кулябко, Соколова 1965 — Кулябко Е. С., Соколова Н. В. И. С. Барков — ученик Ломоносова // Ломоносов: Сб. статей и материалов. Т. VI. — М.-Л.: Наука, 1965. — С. 190—216.
- Курбатов 1998 — Курбатов В. Вопрошающая осень // Дружба народов. — 1998. — № 9. — С. 184—191.

- Куллэ 2006 — Куллэ В. А. «...О сумрачном, драгоценном и безымянном» // Новый мир. — 2006. — № 3. — С. 162—168.
- Кушнер 1997б — Кушнер А. С. И тоска моя рыщет ночами // Литературная газета. — 1997. — 29 октября. — С. 5.
- Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974 — Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тимечик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Amsterdam). — 1974. — Vol. 7—8. — P. 47—82.
- Левитанский 1997 — Юрий Левитанский. Монологи / Запись Л. Гомберга // Литературное обозрение. — 1997. — № 6. — С. 3—13.
- Левицкая 2016 — Левицкая Н. Е. Образный уровень картины мира автора в пейзажном дискурсе Олега Чухонцева // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. — 2016. — Вып. 2. — Т. 22. — С. 148—152.
- Левицкая 2016б — Левицкая Н. Е. Субъектная организация пейзажного дискурса лирики Олега Чухонцева // Вестник Кемеровского гос. ун-та. — 2016. — № 2. — С. 193—199.
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950—1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. — Т. 2 (1968—1990). — М.: ИЦ «Академия», 2003.
- Лёнюшкина 1988 — Лёнюшкина Л. Г. Отрадный дар // Филимонов В. С. «Я не в Аркадии — в Москве рожден...»: Поэмы, стихотворения, басни, переводы. — М.: Моск. рабочий, 1988. — С. 3—20.
- Лесскис 2005 — Лесскис Н. Фильм «Ирония судьбы...»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 76. — С. 314—327.
- Лосев 2024 — Лосев Л. В. Эзопов язык в русской литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- Лотман 1966 — Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. — М.—Л.: Сов. писатель, 1966. — С. 5—52.
- Лотман 1995 — Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство—СПб, 1995.

- Лотман 1996 — Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство—СПб, 1996.
- Лотман М. 1986 — Лотман М. Ю. Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. — Рига, 1986. — С. 34—45.
- Луцевич 2002 — Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
- Люсый 2003 — Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. — М.: Алетейя, 2003.
- Люсый 2003б — Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: Дис. ... канд. культурол. наук. — М., 2003.
- Люсый 2007 — Люсый А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. — М.: Русский импульс, 2007.
- Ляпина 2004 — Ляпина Л. Е. Железнодорожная дума в русской поэзии XIX века // Русская литература и внелитературная реальность: Историко-литературный сб. Материалы «Герценовских чтений» 2003 / Под ред. С. О. Шведовой. — СПб.: САГА, 2004. — С. 76—85.
- ЛЭ 1981 — Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981.
- Магомедова 2004 — Магомедова Д. М. Стихотворный диалог как поэтический манифест // Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия / Сост. Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман. — М.: РГГУ, 2004. — С. 287—296.
- Мазур 2002 — Мазур Н. Н. Комментарий к стихотворению Е. А. Боратынского «Мадригалъ. Пожилой женщинѣ и все еще прекрасной» // Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1: Стихотворения 1818— 1822 годов. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 304—305.
- Макогоненко 1964 — Макогоненко Г. П. «Враг парнасских уз» // Русская литература. — 1964. — №4. — С.136—148.
- Макогоненко 1987 — Макогоненко Г. П. Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. — Л.: Худож. лит., 1987.

- Марков 1994 — Марков В. Ф. О свободе в поэзии. — СПб.: Изд-во Чернышёва, 1994.
- Мандельштам Н. 2006 — Мандельштам Н. Я. Третья книга. — М.: Аграф, 2006.
- Мезенцева, Скворцов 2025 — Мезенцева П. С., Скворцов А. Э. К вопросу о влиянии творчества О. Г. Чухонцева на современную русскую поэзию // Филология и культура. Philology and Culture. — 2025. — № 3 (81). — С. 142—149.
- Милюков 1847 — Очеркъ истории русской поэзіи А. Милюкова. — С. Петербургъ. Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1847.
- Минц 1999 — Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. — СПб.: Искусство—СПб, 1999.
- Мирошникова 2003 — Мирошникова О. В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского. — Омск: ОГУ, 2003.
- Моисеева 1971 — Моисеева Г. Н. Сочинение Ивана Баркова по русской истории // Страницы истории русской литературы. — М.: Наука, 1971. — С. 271—282.
- Муратханов 2016 — Муратханов В. Из книжных лавок // Арион. — 2016. — № 4. — С. 122—125.
- Немзер 2005 — Немзер А. С. Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. С. Поэмы. — М.: Время, 2005. — С. 355—464.
- Непомнящих 2012 — Непомнящих Н. А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. — Новосибирск: Гео, 2012. — С. 92—105.
- Николаев 1985 — Николаев Н. И. Жанр бурлеска в творчестве русских писателей 60—70-х годов XVIII века // О жанрово-стилевом своеобразии: (по страницам литературы): Сб. научных трудов. — Ташкент: ТашГУ, 1985. — С. 85—95.
- Николаенко 1998 — Николаенко В. В. Письма о русской филологии (письмо третье) // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 29. — С. 345—355.

- Новиков В. 1997 — Новиков В. И. Заскок: Эссе, пародии, размышления, критика. — М.: Книжный сад, 1997.
- Новицкий 1968 — Новицкий Г. Вопреки исторической правде // Литературная газета. — 1968. — № 5. — 7 февраля. — С. 7.
- Орлицкий 2002 — Орлицкий Ю. Б. Стиховое начало в прозе Гоголя // Н. В. Гоголь: загадка третьего тысячелетия. Сб. докладов. — М.: Кн. дом «Университет», 2001. — С. 125-133.
- Орлова 2009 — Орлова Н. М. Прецедентная ситуация библейского истока в поэзии О. Чухонцева // Гуманитарные исследования. — 2009. — № 3. — С. 166—170.
- Осповат, Тименчик 1985 — Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». — М.: Книга, 1985.
- Осповат 2000 — Осповат К. А. К определению литературных функций ранней барковианы // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. [Вып.] 11. — Тарту: Тартуский ун-т, 2000. — С. 24—32.
- Остапенко 2015 — Остапенко И. В. Экзистенциальные поиски Олега Чухонцева // Вопросы русской литературы. — 2015. — № 4 (34). — С. 69—92.
- Остолопов 1821 — Остолоповъ Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаемъ Остолоповымъ. Ч. 2. — СПб.: Тип. Императорской Российской Академіи, 1821.
- Панченко 1973 — Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л.: Наука, 1973.
- Парамонов 1997 — Парамонов Б. М. Конец стиля. — М.: Аграф, 1997.
- Пеньковский 2003 — Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф Золотова века русской литературы в лингвистическом освещении. — М.: Индрик, 2003.
- Пеньковский 2004 — Пеньковский А. Б. Очерки по русской семантике. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Пеньковский 2005 — Пеньковский А. Б. Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики. — М.: Языки славянских культур, 2005.

- Перельмутер 1993 — Перельмутер В. Г. «Звезда разрозненной плеяды»: Жизнь поэта Вяземского, прочитанная в его стихах и прозе, а также в записках и письмах его современников и друзей. — М.: Книжный сад, 1993.
- Перельмутер 2005 — Перельмутер В. Г. Фрагменты о книге поэта // Арион. — 2005. — № 1. — С. 32—44.
- Пермяков 2017 — Пермяков А. Мартиролог и реестр // Знамя. — 2017. — № 10. — С. 188—192.
- Пестерева 2013 — Пестерева Е. Улисс в отечестве своем. Рецепция романа Дж. Джойса «Улисс» в поэме О. Чухонцева «Однофамилец» // Вопросы литературы. — 2013. — № 6. — С. 147—160.
- Петровский 2002 — Петровский М. С. Поэт Корней Чуковский // Чуковский К. И. Стихотворения / Сост., вступ. статья и примеч. М. С. Петровского. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 5—60.
- Петровский 2008 — Петровский М. С. Книги нашего детства. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008.
- Пильд 2004 — Пильд Л. Заметки о поэтическом цикле К. Случевского «Песни из Уголка» // Антропология культуры. — Вып. 2. — М.: Вердана, 2004. — С. 124—133.
- Пильщиков, Шапир 2002 — Пильщиков И. А., Шапир М. И. От составителей // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Пильщиков 2003 — Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. — М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Полищук 2004 — Полищук Д. В. На ветру трансцендентном // Новый мир. — 2004. — № 6. — С. 159—167.
- ПФП 1969 — <Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.> Поэтическая фразеология Пушкина. — М. Наука, 1969.
- Проскурин 1999 — Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999.

- Проскурин 2000 — Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов и В. Э. Вацуро // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 42. — С. 63—77.
- Пьяных 2005 — Пьяных М. Ф. Чухонцев Олег Григорьевич // Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. — Т. 3. П—Я. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — С. 669—671.
- Рак 1999 — Рак В. Д. «Унижусь до презренной прозы...» // Русская речь. — 1999. — № 5. — С. 9—17.
- Ранчин 2001 — Ранчин А. М. На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- Рассадин 1962 — Рассадин С. Б. «Достоинство обдуманых речей...» // Молодая гвардия. — 1962. — № 12. — С. 176.
- Рассадин 1990 — Рассадин С. Б. Другой // Литературная газета. — 1990. — 7 марта. — С. 7.
- Роднянская 1982 — Роднянская И. Б. Предчувствия и память // Новый мир. — 1982. — № 10. — С. 165—172.
- Роднянская 1993 — Роднянская И. Б. Стальная водица в небесном ковше // Литературная учёба. — 1993. — Кн. 3. — С. 149—155.
- Роднянская 1998 — Роднянская И. Б. Опыт словарной статьи об Олеге Чухонцеве // Литературная учёба. — 1998. — № 2. — С. 11—24.
- Роднянская 2000 — Роднянская И. Б. Чухонцев Олег Григорьевич // Русские писатели XX века: Биографический словарь. — М.: Большая рос. энциклопедия; Рандеву—А. М., 2000. — С. 754—756.
- Роднянская 2004 — Роднянская И. Б. Горит Чухонцева эпоха // Новый мир. — 2004. — № 6. — С. 167—172.
- Роднянская 2006 (1) — Роднянская И. Б. Движение литературы: В 2 т. Т. 1. — М.: Знак, Языки славянских культур, 2006.
- Роднянская 2006 (2) — Роднянская И. Б. Движение литературы: В 2 т. Т. 2. — М.: Знак, Языки славянских культур, 2006.
- Роднянская 2008 — Роднянская И. Б. Дней минувших анекдоты?.. Поэма Олега Чухонцева как история любви // Арион. — 2008. — № 4. — С. 39—52.

- Роднянская 2010 — Роднянская И. Б. В погоне за флогистоном // Арион. — 2010. — № 1. — С. 90—109.
- Роднянская 2017 — Роднянская И. Б. Откуда и куда... (о «топологии» новой книги Олега Чухонцева) // Арион. — 2017. — № 1. — С. 39—42.
- Розанов 1915 — Розанов И. Н. Кн. Вяземский и Пушкин. К вопросу о литературных влияниях // Беседы. Сб. Общества истории литературы в Москве. Т. 1. — М., 1915. — С. 57—76.
- Ромащенко 2010 — Ромащенко С. А. К вопросу о жанровой идентификации и горизонте читательского ожидания (Е. А. Баратынский «Осень») // Критика и семиотика. — 2010. — Вып. 14. — С. 85—97.
- Ронен 2002 — Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. — СПб.: Гиперион, 2002.
- Ронен 2007 — Ронен О. Шрам. Вторая книга из города Энн: Сб. эссе. — СПб.: Ж-л «Звезда», 2007.
- Рубинштейн 1998 — Рубинштейн Л. С. Случаи из языка. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.
- Рыбальченко 2008 — Рыбальченко Т. Л. Провинция как метафора воплощения в лирике О. Чухонцева // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: Сб. научных статей. Тюмень: Печатник, 2008. — С. 231—242.
- Рябцева 2007 — Рябцева Н. Е. Пространство Логоса в поэзии Олега Чухонцева 1990—2000-х годов // Проблемы современного филологического образования: Межвуз. сб. научных статей. Вып. 7. — М.—Ярославль: Ремдер, 2007. — С. 67—70.
- Рябцева 2011 — Рябцева Н. Е. Топос дома в поэзии Олега Чухонцева // Современная филология: Материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). — Уфа: Лето, 2011. — С. 117—119.
- Рябцева 2013 — Рябцева Н. Е. Рецепция темы смерти в поэзии Олега Чухонцева 1990—2000-х годов // Современная филология: Материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). — Уфа: Лето, 2013. — С. 26—28.

- Рябцева 2016 — Рябцева Н. Е. Образы исторического пространства в поэзии Б. Чичибабина и О. Чухонцева // *Литература в школе*. — 2016. — № 8. — С. 18—21.
- Савицкий 2002 — Савицкий С. А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Сажин 2005 — Сажин В. Н. Злосчастная судьбина, или Вечный студент // Барков И. С. Полное собрание стихотворений. — СПб.: Академический проект, 2005. — С. 5—40.
- Саломатин 2013 — Саломатин А. В. Жанровая специфика поэмы О. Чухонцева «Однофамилец» // *Ученые записки Казанского федерального ун-та. Гуманитарные науки*. — Т. 155. Кн. 2. — 2013. — С. 154—161.
- Саломатин 2014 — Саломатин А. В. «Общее фото» О. Чухонцева: портрет поколения // *Филология и культура*. — 2014. — № 3. — С. 173—176.
- Саломатин 2018 — Саломатин А. Нешуточное дело (о тайных посланиях и явных последствиях) // *Арион*. — 2018. — № 2. — С. 66—75.
- Саломатин, Скворцов 2020 — Salomatin A., Scvortsov A. Center and periphery in the post-soviet poetry of the representatives of three generations: O. Choukhontsev, I. Ermakova, M. Amelin // *Centres and Peripheries in the Post-Soviet Space. Revelance and Meanings of a Classical Distinction. Interdisciplinary Studies On Central And Eastern Europe*. — Vol. 21. — Bern: Peter Lang, 2020. — P. 263—275.
- Саломатин, Скворцов 2021 — Саломатин А. В., Скворцов А. Э. «Между собакой и волком» как осевой текст в писательском универсуме Саши Соколова // *Canadian-American Slavic Studies*. — 2021. — № 55. — С. 337—360.
- Саломатин, Скворцов 2025 — Саломатин А. В., Скворцов А. Э. «...по рецептам старика Гомера». О романе Георгия Владимова «Три минуты молчания» // *Новый мир*. — 2025. — № 10. — С. 191—213.
- Самойлов 1983 — Самойлов Д. С. Что считать поэмой? // *Литературная учеба*. — 1983. — № 3. — С. 73—76.

- Санин 1989 — Санин М. <псевд. М. Копелиовича> Под острым углом // Литературное обозрение. — 1989. — № 10. — С. 51—54.
- Сапов 1992 — Сапов Н. С. Иван Барков — история культурного мифа // Барков И. С. Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. — М.: Ладомир, 1992. — С. 5—36.
- Святополк-Мирский 2006 — Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. — 2-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиньян и сыновья», 2006.
- Семенко 1970 — Семёнко И. М. Поэты пушкинской поры. — М.: Худож. лит., 1970.
- Сидоров 1986 — Сидоров Е. Ю. У времени в плену // Вопросы литературы. — 1986. — № 4. — С. 43—60.
- Скворцов 2004 — Скворцов А. Э. Некоторые особенности поэтической игры в творчестве Олега Чухонцева // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект. — Казань: КГУ, 2004. — С. 323—329.
- Скворцов 2005 — Скворцов А. Э. Игра в современной русской поэзии. — Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005.
- Скворцов 2006 — Скворцов А. Э. Энергия самовозрастания (О поэзии Олега Чухонцева) // Знамя. — 2006. — № 6. — С. 178—184.
- Скворцов 2006б — Скворцов А. Э. Дело Семёнова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева // Вопросы литературы. — 2006. — № 5. — С. 5—41.
- Скворцов 2007 — Скворцов А. Э. Истоки и смысл поэмы Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)» // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Гуманитарные науки. — Т. 149. Кн. 2. — 2007. — С. 165—179.
- Скворцов 2007б — Скворцов А. Э. О мнимом парадоксе мнимой прозы: между текстом и произведением // Русская и сопоставительная филология — 2007. — Казань: КГУ, 2005. — С. 233—238.
- Скворцов 2008 — Скворцов А. Э. Дело Семёнова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева // Олег Чухонцев. Однофамилец. — М.: Время, 2008. — С. 107—126.

- Скворцов 2008б — Скворцов А. Э. Опыт анализа поэмы Олега Чухонцева «Однофамилец» // Полилог. — 2008. — №1. — С. 76—99.
- Скворцов 2008в — Скворцов А. Э. Художественные стратегии Л. Лосева, С. Гандлевского, А. Цветкова и О. Чухонцева в контексте современной поэзии и их восприятие в критике // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Гуманитарные науки. — Т. 150. Кн. 6. — 2008. — С. 87—98.
- Скворцов 2009 — Скворцов А. Э. Апология сумасшедшего Кыё-Кыё: выбренные места из философической переписки с классикой: Опыт прочтения одного стихотворения Олега Чухонцева // Знамя. — 2009. — № 8. — С. 176—186.
- Скворцов 2009б — Скворцов А. Стихотворение Олега Чухонцева «Прощанье со старыми тетрадами...»: генезис, жанр, подтексты, семантика // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2009. — № 4. — С. 65—83.
- Скворцов 2009в — Скворцов А. Э. Из принцев в нищие: О генезисе формы русских садистских стишков // Вопросы литературы. — 2009. — № 3. — С. 209—233.
- Скворцов 2011 — Скворцов А. Трагикомический бурлеск: «Прощанье со старыми тетрадами...» Олега Чухонцева // Вопросы литературы. — 2011. — № 1. — С. 252—279.
- Скворцов 2012 — Скворцов А. Э. Стихотворение О. Чухонцева «Батюшков» (генезис, форма, жанр, подтексты) // Ученые записки Казанского федерального ун-та. Гуманитарные науки. — Т. 154. Кн. 2. — 2012. — С. 111—116.
- Скворцов 2012б — Скворцов А. Э. Поэма Олега Чухонцева «Свои. Семейная хроника»: поэт и предшественники // Philologica. — 2012. — Vol. 9. — № 21—23. — С. 219—242.
- Скворцов 2013 — Скворцов А. Э. Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции. — М.: ОГИ, 2013.

- Скворцов 2013б — Скворцов А. Э. «В грозу» Олега Чухонцева: проблема семантического ореола стихового размера // *Филология и культура*. — 2013. — № 34 (4). — С. 221—225.
- Скворцов 2013в — Скворцов А. Э. «Чаадаев на Басманной» Олега Чухонцева: модификация одического начала // *Филология и культура*. — 2013. — № 36 (2). — С. 182—187.
- Скворцов 2014 — Скворцов А. Э. Поэма Олега Чухонцева «Свои. Семейная хроника»: поэт и предшественники // *Res Philologica: Essays in memory of Maksim Il'ich Shapir*. — Amsterdam: Pegasus, 2014. (*Pegasus Oost-Europese Studies*, 23). — С. 257—283.
- Скворцов 2014б — Скворцов А. Э. Стихотворение Олега Чухонцева «Дом»: между элегией и эпосом // *Ученые записки Казанского федерального ун-та. Гуманитарные науки*. — Т. 156. Кн. 2. — 2014. — С. 136—145.
- Скворцов 2014в — Скворцов А. 50 случаев поэзии <Рец. на кн.: Олег Чухонцев. 21 случай повествовательной речи: Стихотворения и поэма. — СПб.: Лениздат, Команда А, 2013. — 128 с.; Олег Чухонцев. 37. — Киев: Laurus, 2013. — 124 с. — (Серия «Числа», вып. 5). Составитель серии Инна Булкина> // *Новый мир*. — 2014. — № 11. — С. 191—195.
- Скворцов 2015 — Скворцов А. Э. Поэтическая генеалогия: исследования, статьи, эссе и критика. — М.: ОГИ, 2015.
- Скворцов 2015б — Скворцов А. Э. «Цыгановы» Давида Самойлова: генезис и семантика // *Ученые записки Казанского ун-та. Гуманитарные науки*. — Т. 157. Кн. 2. — 2015. — С. 215—228.
- Скворцов 2016 — Скворцов А. Приходящее к <Рец. на: Олег Чухонцев. выходящее из — уходящее за. — М.: ОГИ, 2015. — 86 с.> // *Новый мир*. — 2016. — № 4. — С. 193—198.
- Скворцов 2016б — Скворцов А. Э. Современная русская элегия. Об одном стихотворении Олега Чухонцева // *Литература в школе*. — 2016. — № 9. — С. 32—34.
- Скворцов 2016в — Скворцов А. Э. Историческая достоверность и глубина символизации в стихотворении Олега Чухонцева «Поэт и редактор» // *Филология и культура*. — 2016. — № 45 (3). — С. 166—172.

- Скворцов 2017 — Скворцов А. Э. «Барков» Олега Чухонцева: генезис, семантика, подтекст // Ученые записки Казанского ун-та. Гуманитарные науки. — Т. 159. Кн. 1. — 2017. — С. 193—207.
- Скворцов 2017б — Скворцов А. Э. Пласт Константина Случевского в поэзии Олега Чухонцева // *Noscere est comparare*: Компаративистика в контексте исторической поэтики: К юбилею Игоря Шайтанова: Сб. ст. / отв. ред. и авт. вступ. ст. О. И. Половинкина. — М.: РГГУ, 2017. — С. 421—432.
- Скворцов 2017в — Скворцов А. Э. Культурный пласт стихотворения Олега Чухонцева «Хорошо быть молодым офицером...» // *Филология и культура*. — 2017. — № 3 (49). — С. 220—225.
- Скворцов 2017г — Скворцов А. Э. Две сатиры на литературные нравы (Василий Петров и Пётр Вяземский) // Михаил Муравьев и его время: Сб. статей и материалов Шестой Всерос. науч.-практич. конф. «Михаил Муравьев и его время» / Под ред. И. В. Завьяловой, А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимуллиной. — Казань: РИЦ, 2017. — С. 121—139.
- Скворцов 2018 — Скворцов А. Э. Пласт Вяземского в поэзии Чухонцева // *Филология и культура*. — 2018. — № 1 (51). — С. 216—221.
- Скворцов 2018б — Скворцов А. Э. Бесконечность фрагмента // *Новый мир*. — 2018. — № 8. — С. 189—194.
- Скворцов 2018в — Скворцов А. Э. Прояснить Вяземского. Рец. на кн.: Вяземский П. А. Выбор Вадима Перельмутера / Петр Вяземский; вступ. очерк В. Перельмутера. — М.: Б. С. Г.-Пресс, 2017. — 320 с., 16 с. ил. — (Поэты Москвы.) // *Новый мир*. — 2018. — № 4. — С. 196—201.
- Скворцов 2020 — Скворцов А. Э. Вокзал и вагон (об одном мотививно-образном комплексе у С. М. Гандлевского и О. Г. Чухонцева) // *Традиция и современность в российской культуре: Коллективная монография*. — Казань: Изд-во АН РТ, 2020. — С. 140—171.
- Скворцов 2021 — Скворцов А. Э. «Но мир мой ширится, как волны...»: О поэзии Владислава Ходасевича. — М.: ОГИ, 2021.
- Славецкий 1997 — Славецкий В. Между «надписью» и поэмой: (Поэтические жанры 90-х) // *Литературная учеба*. — 1997. — № 1. — С. 75—85.

- Смит 2002 — Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Смородинская 2008 — Смородинская Т. Константин Случевский. Несовременный поэт. — СПб.: Изд-во ДНК, 2009.
- Сонькин 2001 — Сонькин В. В. Белый пятистопный ямб — полигон синтаксической свободы (К вопросу о межстрочных анжамбманах в русской поэзии XX века) // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф., 23—27 июня 1998 г. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 187—196.
- Степанов 2019 — Степанов А. Г. Осторожно, парад! Стихотворение Олега Чухонцева «Репетиция парада» // Шаги/Steps. — 2019. — Т. 5. — № 2. — С. 36—48.
- Степанян 2002 — Степанян Е. Метаморфозы зрения // Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 5—30.
- Тарановский 1966 — Тарановский К. Ф. Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова) // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. — М.—Л.: Наука, 1966. — С. 106—115.
- Тарановский 2010 — Тарановский К. Ф. Русские двусложные размеры: Статьи о стихе. — М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Тарлинская 1999/2000 — Тарлинская М. Г. Синтаксис строфы в «Евгении Онегине» (анализ по главам) // Philologica. — Т. 6. — № 14—16. — С. 323—347.
- Тахо-Годи 2000 — Тахо-Годи Е. А. Константин Случевский: Портрет на пушкинском фоне. — СПб.: Алетейя, 2000.
- Тахо-Годи 2004 — Тахо-Годи Е. А. Валгалла Константина Случевского, или Вечный дебют // Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, 2004. — С. 5—34. — (Новая библиотека поэта)
- Тахо-Годи 2009 — Тахо-Годи Е. А. «Зимняя сказка» Константина Случевского // Случевский К. К. Стихотворения, поэмы, переводы. — М.: ОГИ, 2009. — С. 15—30.

- Тименчик 1967 — Тименчик Р. Д. К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Материалы XXII научной студенческой конф.: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту: ТГУ, 1967. — С. 121—123.
- Тименчик, Копельман 1995 — Тименчик Р., Копельман З. Вячеслав Иванов и поэзия Х. Н. Бялика // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 14. — С. 102—115.
- Томашевский 1929 — Томашевский Б. В. О стихе: Статьи. — Л.: Прибой, 1929.
- Томашевский 1941 — Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина (Лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. — М.—Л.: Академия наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, 1941. — С. 263—334.
- Топоров 1981 — Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. — 1981. — № 10. — С. 207—286.
- Топоров 1992 — Топоров В. Н. Опьяняющий напиток // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1992. — С. 256—258.
- Топоров 1992б — Топоров В. Н. Праздник // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1992. — С. 329—331.
- Топоров 2003 — Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — СПб.: Искусство—СПб, 2003.
- Топоров 2009 — Топоров В. Н. Петербургский текст. — М.: Наука, 2009.
- Успенский 2000 — Успенский Б. А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000.
- Фаликов 1997 — Фаликов И. З. Ивиков петух // Литературная газета. — 1998. — 4 марта. — № 9. — С. 10.
- Фаликов 2000 — Фаликов И. З. Прозапростиhi. — М.: Новый ключ, 2000.
- Фаликов 2004 — Фаликов И. З. 872 строки. Олег Чухонцев. Фифиа. Книга новых стихотворений. — СПб.: Пушкинский фонд, 2003 // Знамя. — 2004. — № 11. — С. 208—212.

- Фетисова 2017 — Фетисова Е. Э. Экзистенциализм О. Чухонцева: «21 случай повествовательной речи» // Культура и искусство. — 2017. — № 1. — С. 44—49.
- Фрейдлин 1977 — Фрейдлин Л. Л. <Рецензия на кн. Олег Чухонцев. Из трёх тетрадей. Стихи. М., Сов. пис., 1976> // Дон. — 1977. — № 9. — С. 175—176.
- Фридлиндер 1983 — Фридлиндер Г. М. Поэтический диалог Пушкина с П. А. Вяземским // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. / Отв. ред. В. Э. Вацуро. — Л.: Наука, 1983. — С. 163—173.
- Фридман 1971 — Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. — М.: Наука, 1971.
- Фризман 1973 — Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. — М.: Наука, 1973.
- Ханзен-Лёве 1999 — Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Академический проект, 1999.
- Хозяйкина 2016 — Хозяйкина А. В. Образ Павловского Посада в лирике О. Чухонцева // История русского литературного процесса XI—XXI в. и закономерности его развития. Электронный сб. статей по материалам III Всерос. (с междунар. участием) науч.-практич. конф. / Под ред. М. И. Журиной. — Чебоксары: Чувашский гос. пед. ун-т им. И. Я. Яковлева, 2016. — С. 159—164.
- Цявловский 2002 — Цявловский М. А. Комментарии // Пушкин А. С. Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 164—348.
- Чуковский 2004 — Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. — Т. 8: Литературная критика. 1918—1921. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2004.
- Чуковский 2007 — Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. — Т. 13: Дневник (1936—1969). — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2004.
- Чупринин 1983 — Чупринин С. И. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. — М.: Сов. писатель, 1983.
- Шайтанов 1985 — Шайтанов И. О простом и высоком // Литературное обозрение. — 1985. — № 2. — С. 47—51.

- Шайтанов 1999 — Шайтанов И. Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева // Арион. — 1999. — № 4. — С. 73—79.
- Шапир 2000 — Шапир М. И. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки русской культуры, 2000. — Кн. 1.
- Шапир 2002 — Шапир М. И. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // А. С. Пушкин. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 397—457.
- Шапир 2002б — Шапир М. Данте и Теркин на том свете (О судьбах русского бурлеска в XX веке) // Вопросы литературы. — 2002. — № 3. — С. 58—72.
- Шапир 2003 — Шапир М. И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопросы языкознания. — 2003. — № 3. — С. 31—78.
- Шапир 2005 — Шапир М. И. Вопиющие в пустыне // Знамя. — 2005. — № 1. — С. 198—201.
- Шапир 2006 — Шапир М. И. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. — М.: Языки славянских культур, 2006. — С. 875—905.
- Шапир 2009 — Шапир М. И. Статьи о Пушкине. — М.: Языки славянских культур, 2009.
- Шенгели 1921 — Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. Ч. I: Органическая метрика. — Одесса: Изд-во Всеукраинского Государства, 1921.
- Шоу 2002 — Шоу Д. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Шруба 1995 — Шруба М. Барков и Майков // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 14. — С. 139—144.
- Шубинский 2004 — Шубинский В. Олег Чухонцев. Фифа // Критическая масса. — 2004. — № 1. — С. 48—50.

- Шульпяков 2004 — Шульпяков Г. Чёртов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах из его новой книги «Фифиа») // Арион. — 2004. — № 1. — С. 38—42.
- Щеглов 2004 — Щеглов Ю. К. Антиох Кантемир и стихотворная сатира. — СПб.: Гиперион, 2004.
- Щепачёва, Скворцов, Галимуллина 2020 — Shcheracheva I. V., Skvortsov A. E., Galimullina A. F. Image of geopolitical and cultural catastrophe in the poetry of Oleg Chukhontsev // International Journal of Criminology and Sociology. — 2020. — Vol. 9, Is. — P. 2206—2211.
- Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. М. Путь Пушкина к прозе // Пушкинист: Пушкинский сб. памяти профессора Семёна Афанасьевича Венгерова. — М.—Пг. — Вып.4. — С. 59—74.
- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. М. О прозе. — Л.: Худож. лит., 1969.
- Эко 2003 — Эко У. Поэтики Джойса. — СПб.: Симпозиум, 2003.
- Эткинд 1998 — Эткинд Е. Г. Материя стиха. — СПб.: Гуманитарный союз, 1998.
- Ярхо 2006 — Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. — М.: Языки славянских культур, 2006.

V. Электронный ресурс

- Бокарев 2020 — Бокарев А. С. «Я» как «другой» в субъектной структуре лирики О. Чухонцева и С. Гандлевского // <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/ya-kak-drugoy-v-subektnoy-strukture-liriki-o-chukhontseva-i-s-gandlevskogo/>.
- Коробкова 2018 — Коробкова Е. Казус Чухонцева // Комсомольская правда. — 2018. — 8 марта // <https://www.samara.kp.ru/daily/26804.5/3839046/>.
- Кружков 2012 — Кружков Н. Н. Размышления о лирике Олега Чухонцева // <https://stihi.ru/diary/krugkov2008/2012-08-24>.

- Пильд 2009 — Пильд Л. О литературных подтекстах поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель» // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — № 28. — Spring 2009. — URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/15/pild15.shtml>.
- Пироговская 2005 — Пироговская М. М. Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2005. — № 13. — <http://www.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml>.
- Сошкин 2005 — Сошкин Е. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость...» на стыке поэтических кодов // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542513.html>.
- Шеваров 2018 — Шеваров Д. По дороге в невидимый град: Исполняется 80 лет поэту Олегу Чухонцеву // Российская газета. — 2018. — № 45 (7508). — 02.03.2018. — <https://rg.ru/2018/03/02/kalendar-poezii-oleg-chuhoncev-poet-intellektualnogo-usiliia.html>

Именной указатель

- Аверинцев С. С. 19
Авсоний 236, 359
Айвазовский И. К. 248
Аксаков С. Т. 235
Акутагава Р. 215—218
Алексеев М. П. 216
Алексеева Н. Ю. 73
Алёхин А. Д. 8, 14
Алигьери Данте 145—147, 339
Алымов С. Я. 333
Амелин М. А. 8, 10, 16, 46, 67
Андреева И. 9
Анненкова В. Н. 201
Анненский И. Ф. 46, 73, 198, 333,
345
Аннинский Л. А. 10
Аполлинер Г. 163
Апухтин А. Н. 213, 245, 247, 249, 333
Астафьев В. П. 235
Ахматова А. А. 34, 46, 153, 211, 213,
240
Баак Й. ван 288
Багрицкий Э. Г. 46
Баевский В. С. 256
Байрон Дж. Г. 162
Бак Д. П. 10
Бальмонт К. Д. 46, 61—62
Бараташвили Н. М. 344
Барков И. С. 35, 37, 74—89, 118, 125,
129—130, 136, 137, 141, 155, 200
Барт Р. 16
Батюшков К. Н. 35—37, 77, 118,
199—206, 353, 365
Бахтин М. М. 196
Бахтурин К. А. 201, 202

- Башилов А. А. 107
 Башлачёв А. Н. 193, 213
 Беглов А. Л. 217
 Бейли Дж. 218, 256
 Бек Т. А. 22
 Белинский В. Г. 77
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 164, 302
 Бенедиктов В. Г. 245, 247
 Бердяев Н. А. 182, 184
 Битов А. Г. 30
 Бицилли П. М. 38
 Блок А. А. 30, 31, 62, 72, 176, 178, 213, 223, 333, 345
 Блум Х. 16
 Бобров С. С. 57, 137, 161
 Богданович И. Ф. 161
 Бокарев А. С. 11
 Болотов С. Г. 8
 Бондаренко В. В. 39
 Боратынский (Баратынский) Е. А. 36—37, 40, 59, 94, 95, 97, 150, 169, 202, 203, 206, 245—247, 269, 276, 277, 282, 285—288, 349
 Боура С. М. 266
 Бочаров С. Г. 273
 Брагинский Э. А. 187
 Браунинг Р. 215
 Бродский И. А. 36, 46, 60, 87—88, 161, 213, 215—218, 235, 275, 352, 362
 Бройтман С. Н. 11, 46, 214
 Брюсов В. Я. 46
 Буланин Д. М. 67
 Булгаков М. А. 182—183
 Булгаков С. Н. 182—183
 Булкина И. С. 10, 215, 347, 348, 351
 Бунимович Е. А. 36, 213
 Бунин И. А. 116—120, 246—248, 324, 331—332, 359
 Буров С. Г. 346
 Бюргер Г. 148, 150
 Бялик Х. Н. 95, 96
 Вайда А. 187
 Ваккенродер В. Г. 245
 Вампилов А. В. 188
 Васецкий А. А. 8
 Васильев П. Н. 99, 101, 126
 Васильев С. А. 333
 Вахтель М. 58
 Вацуро В. Э. 33, 37, 63, 68, 107, 109, 280, 281, 286
 Введенский А. И. 148—149
 Величанский А. Л. 208, 213
 Вельтман А. Ф. 214
 Вергилий 19, 133, 145—146, 272
 Вертинский А. Н. 122
 Веселовский А. Н. 68
 Веницкий И. Ю. 275
 Виноградов В. В. 150, 259
 Виноградов Л. А. 174
 Винокурова И. Е. 10

- Витковский Е. В. 121
 Владимов Г. Н. 188
 Вознесенский А. А. 87, 88, 140, 213
 Волков А. Г. 245, 246
 Врубель М. А. 50
 Высоцкий В. С. 46, 148, 213, 344
 Вытженс Г. 39
 Вьяса 364
 Вяземский П. А. 26, 37—44, 59, 61,
 70—71, 102, 134—135, 151, 219,
 245, 247—249, 267, 304, 305,
 333, 354, 359
 Вяземский П. П. 74
- Газданов Г. И. 208
 Гайдар А. П. 340—342
 Галимуллина А. Ф. 7, 8
 Галич А. А. 142, 213
 Гандлевский С. М. 46, 219, 344
 Гаспаров Б. М. 27
 Гаспаров М. Л. 42, 96, 120, 137, 142,
 160, 195, 218—220, 236, 258
 Гельфонд М. М. 202, 203
 Гераков Г. В. 58
 Гермоген, патр. 131
 Герцен А. И. 235
 Гершензон М. О. 131
 Гёте И. В. 108, 148
 Гзак, полов. хан 353
 Гиллельсон М. И. 38, 39
 Гинзбург Л. Я. 32, 39, 222
 Гиппиус З. Н. 46
- Глинка М. И. 333
 Глинка Ф. Н. 43, 57, 60, 68, 72,
 232—233
 Гоголь Н. В. 31, 35, 67, 85, 196, 198,
 232, 301—322, 365
 Гомер 272, 278, 288, 359, 364
 Гончаров И. А. 198
 Гораций 83, 121—122, 142, 210,
 269, 270
 Горбачёв М. С. 315
 Горин Г. И. 219
 Городецкий С. Я. 246, 247
 Горчаков Д. П. 60
 Горький Максим (Пешков А. М.)
 194, 235
 Грей Т. 276
 Грибоедов А. С. 81
 Губайловский В. А. 10, 159
 Гуковский Г. А. 67, 76
 Гумилёв Н. С. 327, 330, 342, 344
- Давыдов Г. А. 243
 Даль В. И. 84
 Данилевский Н. Я. 363
 Данте Алигьери *см.* Алигьери
 Данте
 Дельвиг А. А. 35, 37, 58—64, 66,
 79—81, 200—202, 278
 Державин Г. Р. 35, 37, 66, 71, 73,
 77—81, 86, 94, 118, 127, 137, 141,
 147—148, 155, 199, 200, 245,

- 246, 250, 269, 276, 277, 279, 280,
283, 288
- Дерюгина Л. В. 39
- Джойс Дж. 173, 174
- Дидуров А. А. 213
- Диоген 284
- Дитрих А. 205
- Дмитриев И. И. 44
- Добренко Е. А. 13
- Добрицын А. А. 8
- Добролюбов А. М. 45
- Довлатов С. Д. 235
- Дозморов О. В. 10, 15, 46
- Долгорукий (Долгоруков) И. М.
57, 60, 103, 127, 137, 244
- Доманский Ю. В. 8
- Донской М. А. 260
- Достоевский Ф. М. 35, 111, 196, 345
- Друк В. Я. 213
- Дунаевский И. О. 333
- Дюрер А. 89
- Дягилева Я. С. 213
- Евлампиев И. И. 187
- Евтушенко Е. А. 9, 87, 209, 210
- Елизавета Петровна, имп. 244—
245
- Ермакова И. А. 8
- Ерофеев В. В. 80, 81, 181, 333, 365
- Ершов П. П. 242
- Есенин С. А. 99, 101, 102, 149, 177,
330, 333
- Жолковский А. К. 28, 121, 122, 344
- Жуковский В. А. 36, 51, 58, 77, 126,
148—150, 200, 201, 218, 245,
247, 248, 250, 255, 276, 277,
280—283, 288, 342
- Заболоцкий Н. А. 46, 170—171, 211,
213, 240, 260, 299
- Зализняк А. А. 233
- Залищук В. Н. 9
- Западов А. В. 77
- Земская Е. А. 221
- Зиборева Т. В. 11
- Зорин А. Л. 194
- Зубова Л. В. 36
- Зусева В. Б. 10
- Иван IV Грозный 172, 325
- Иванов Вяч. Вс. 258
- Иванов Вяч. И. 95—97, 149, 246,
247
- Иванов Г. В. 96, 97
- Иванова Н. Б. 8, 10, 19, 20, 125,
159
- Иванчин-Писарев Н. Д. 245, 246
- Иваск Ю. П. 135
- Ивинский Д. П. 38
- Измайлов А. Е. 58, 107
- Иоселиани О. Д. 188
- Искандер Ф. А. 235
- Искренко Н. Ю. 213
- Ичин К. 149

- Каган В. Е. 47
 Кадырина А. А. 11, 85—86
 Казакова Л. А. 78, 125, 136
 Кант И. 111
 Карамзин Н. М. 33, 85
 Катенин П. А. 300—301
 Катулл 176
 Кенжеев Б. Ш. 10, 178
 Кибиров Т. Ю. 201, 213
 Ким Ю. Ч. 161, 213—215, 219
 Кирша Данилов 83
 Китс Дж. 237—238, 265
 Ключев Н. А. 65, 97, 151
 Кобзев И. 14
 Козлов В. И. 8, 10, 11
 Козлов И. И. 91—95, 97
 Коллинз У. 214
 Колумб Х. 17
 Конфуций 123
 Кончак, полов. хан 353
 Копелиович М. В. (псевд. М. Санин) 10, 159, 168, 179, 208, 212
 Копельман З. Л. 95
 Коркия В. П. 161, 193, 213, 219
 Корман Б. О. 93, 285
 Коробкова Е. 10
 Костюков Ю. И. 8
 Котельницкий А. М. 155
 Котляревский И. П. 146
 Кочетков А. С. 333
 Кравчук Л. М. 353
 Краснощёкова Е. А. 192
 Красухин Г. Г. 9, 10
 Кропивницкий Е. Л. 174
 Кружков Н. Н. 240
 Кручёных А. Е. 164
 Крылов И. А. 80
 Крючков П. М. 8, 10, 294
 Кублановский Ю. М. 294
 Кузмин М. А. 120—122, 148, 153, 213, 215, 216, 246, 247, 249
 Кукольник Н. В. 333
 Кукулин И. В. 277
 Куллэ В. А. 14
 Кулябко Е. С. 77
 Курбатов В. Я. 10
 Курбский А. М. 12, 81, 105, 172, 203, 325
 Куросава А. 215—218
 Кучма Л. Д. 353
 Кушнер А. С. 10, 29, 31, 39, 158, 202—206
 Кюхельбекер В. К. 58, 66—67
 Лавров А. В. 215
 Ладенкова Л. С. 346
 Левин Ю. И. 35
 Левитан И. И. 198
 Левитанский Ю. Д. 211, 270, 324, 327—330, 332, 333, 340, 343
 Левицкая Н. Е. 11
 Лейдерман Н. Л. 11
 Ленин (Ульянов) В. И. 31, 88
 Леонтьев К. Н. 363

- Лермонтов М. Ю. 107, 109, 150—151,
169, 201, 214, 291, 292, 302, 320
- Лесскис Н. 188
- Летов Е. 213
- Лёнюшкина Л. Г. 60—61
- Лимонов Э. В. 174, 213
- Липкин С. И. 12
- Липовецкий М. Н. 11
- Лозинский М. Л. 339
- Ломоносов М. В. 76, 77, 163, 243—
244, 249
- Лосев Л. В. 46, 114, 246, 247, 343
- Лотман М. Ю. 33
- Лотман Ю. М. 33, 38, 286
- Луцевич Л. Ф. 68, 273
- Люсьй А. П. 116, 119—120
- Люценко Е. П. 155
- Ляпина Л. Е. 346
- Магомедова Д. М. 110
- Мазур Н. Н. 258
- Майков А. Н. 245, 247
- Майков В. И. 76, 136, 155, 161
- Макогоненко Г. П. 76, 81, 136
- Малевич К. С. 43
- Мамардашвили М. К. 192
- Мандельштам Н. Я. 145
- Мандельштам О. Э. 16, 24—26,
34, 46, 47, 62, 65, 144—146, 199,
203—205, 239, 240, 276—280,
284, 288, 291, 292, 326—327,
333, 342, 353
- Манн Т. 235
- Маргулис Е. Ш. 334
- Марин С. Н. 60, 155
- Марков В. Ф. 123
- Маркс К. 180
- Мастерс Э. Л. 236, 350
- Матусовский М. Л. 333
- Матюшин М. В. 331
- Маяковский В. В. 46, 107, 213
- Медведев Г. В. 8
- Мезенцева П. С. 7
- Мережковский Д. С. 46
- Милюков А. П. 302
- Минин К. М. 131
- Минский Н. М. 45
- Минц Э. Г. 72
- Мирошникова О. В. 47, 54
- Мирошниченко О. С. 11
- Михалков Н. С. 188
- Мицкевич А. 91, 92, 95
- Моисеева Г. Н. 77
- Мориц Ю. П. 120, 240
- Муравьев М. Н. 245, 246
- Муратханов В. А. 10
- Мятлев И. П. 242
- Набоков В. В. 107, 317
- Наполеон I Бонапарт 151
- Науменко М. В. 213
- Наумов И. М. 155
- Нахимов А. Н. 60, 126
- Некрасов В. Н. 174

- Некрасов Н. А. 46, 47, 107, 139, 152,
168—169, 175, 213, 333, 345, 353,
359
- Немзер А. С. 158, 271
- Непомнящих Н. А. 346
- Нестор Летописец 142
- Николаенко В. В. 26
- Николай I, имп. 73
- Николаев Н. И. 77
- Николев Н. П. 60, 137, 244
- Ницше Ф. 47, 92
- Новиков В. И. 26
- Новиков Д. Г. 198—199
- Новицкий Г. 12, 14
- Овидий 327—328, 359
- Одоевский В. Ф. 305
- Ожегов С. И. 84
- Окуджава Б. Ш. 132, 326, 327
- Ориген 182
- Орлицкий Ю. Б. 8, 302
- Орлова Н. М. 11
- Осипов Н. П. 133, 136, 146, 155
- Осповат А. Л. 149
- Осповат К. А. 77
- Остапенко И. В. 11
- Остолопов Н. Ф. 245
- Островский А. Н. 180
- Павич М. 214
- Павлова К. К. 214, 245, 247
- Панова Л. Г. 122
- Панченко А. М. 68
- Паперный В. З. 184
- Парамонов Б. М. 26
- Парнок С. Я. 103, 246, 247
- Пастернак Б. Л. 34, 46, 73, 102, 103,
139, 142, 167, 198, 204, 237—238,
334, 345—346
- Пелевин В. О. 333
- Пеньковский А. Б. 27, 33, 132, 167,
181, 255
- Перельмутер В. Г. 39, 157, 166
- Пермяков А. 10
- Пестерева Е. С. 11, 159
- Петр I 31, 145
- Петровский М. С. 342
- Пешков см. Горький М.
- Пильд Л. Л. 45, 54
- Пильщиков И. А. 8, 75, 207, 270
- Пиндар 73, 364
- Пироговская М. М. 217
- Пифагор 327
- Платон 315, 365
- Платонов А. П. 345
- Плотин 279, 286
- Пнин И. П. 63—64
- Погорелая Е. А. 8
- Пожарский Д. М. 131
- Полежаев А. И. 60, 63—65
- Поливанов К. М. 142
- Полищук Д. В. 10, 22, 301
- Полонский Я. П. 245, 247, 333
- Потоцкий Я. 214

- Пригов Д. А. 213
 Проскурин О. А. 14, 26
 Пушкин А. С. 16, 17, 24, 26—38, 40, 58—60, 67, 69, 70, 73—78, 86, 94—95, 97, 99—101, 103, 107—110, 113—114, 125, 127—134, 137, 143, 149—153, 160—162, 168, 195, 197, 198, 213, 216, 218—220, 230, 232, 242, 245, 247, 250, 255, 266—269, 272, 274, 276, 277, 284—288, 305, 317, 324, 330—332, 340
 Пьяных М. Ф. 11
 Радищев А. Н. 64, 92
 Расин Л. 245
 Распутин В. Г. 188
 Рассадин С. Б. 9, 10, 19
 Рафаэль см. Санти Рафаэль
 Рейн Е. Б. 46
 Решетников К. 157, 350
 Рильке Р. М. 151
 Робинсон Э. А. 350
 Роднянская И. Б. 8, 10, 45, 159, 163, 194, 235, 241—242, 298—299
 Рождественский Р. И. 87
 Розанов В. В. 182, 184, 359, 365
 Розанов И. Н. 38
 Ромащенко С. А. 286
 Ронен О. 47, 183
 Рубинштейн Л. С. 36, 194, 195, 213
 Рубцов Н. М. 47, 64, 70
 Рыбальченко Т. Л. 11
 Рябцева Н. Е. 11
 Рязанов Э. А. 187
 Савицкий С. А. 174
 Сажин В. Н. 87
 Саломатин А. В. 7, 8, 11, 13, 159, 355
 Самойлов Д. С. 65, 107, 140, 158, 161, 219, 270—272, 283, 284
 Самойлова С. А. 255
 Санин М. см. Копелиович М. В.
 Санти Рафаэль 327
 Сапгир Г. В. 174, 213
 Сапов Н. С. 80, 87
 Сатуновский Я. А. 174
 Саути Р. 51
 Святополк-Мирский Д. П. 36
 Сегал Д. М. 35
 Сеземан Д. В. 290
 Семенко И. М. 38, 269
 Сидоров Е. Ю. 10
 Скаррон П. 79, 85, 136, 146
 Скворцов А. Э. 7, 8, 13, 38, 39, 42, 44, 51, 52, 78, 159, 193, 199, 272, 355
 Славецкий В. И. 10
 Славникова О. А. 334
 Слёнин И. В. 58
 Слуцкий Б. А. 20, 210
 Случевский К. К. 26, 43, 45—57, 59, 103—104, 260, 362
 Смирдин А. Ф. 98, 202

- Смит Дж. 208, 211
 Смородинская Т. Э. 45
 Соколов Саша (Соколов А. В.) 213,
 214, 354—355, 357
 Соколова Н. В. 77
 Сократ 97
 Солженицын А. И. 212
 Соловьёв-Седой В. П. 333
 Сологуб Ф. К. 46, 245—247, 250
 Сонькин В. В. 215
 Соснора В. А. 343
 Соссюр Ф. де 182
 Сошкин Е. П. 277
 Степанов А. Г. 11
 Степанян Е. 171
 Стерн Л. 214
 Стивенсон Р. Л. 196
 Строчков В. Я. 213
 Сумароков А. П. 76, 79, 86, 107, 137,
 244—246
 Сухотин М. А. 213
 Тарановский К. Ф. 126, 218, 226
 Тарковский Ан. А. 186—187
 Тарковский Ар. А. 47, 62—63, 154,
 161, 204, 239—241, 326, 359
 Тарлинская М. Г. 258
 Тарощина С. 14
 Татарский А. М. 358
 Тахо-Годи Е. А. 45
 Твардовский А. Т. 13, 128, 213, 242,
 244, 246, 247
 Тейяр де Шарден П. 182
 Теофраст 373
 Тепляков В. Г. 60
 Тертуллиан 360
 Терц А. (Синявский А. Д.) 36
 Тименчик Р. Д. 28, 35, 95, 149, 153,
 215
 Тимковский И. О. 58
 Тимофеевский А. П. 214, 215
 Толстой А. К. 47, 60
 Толстой Л. Н. 35, 47, 97, 174, 191,
 235, 333, 334, 345
 Томашевский Б. В. 218, 255
 Топоров В. Н. 35, 115—116, 181, 182,
 280
 Третьяковский В. К. 161, 243—
 244, 246, 248—250
 Трифонов Ю. В. 168, 188
 Троцкий Л. Д. 185
 Тургенев А. И. 134
 Тютчев Ф. И. 16, 43, 101, 165, 234,
 245, 247, 250, 362
 Тютчева А. Ф. 245
 Уайльд О. 196
 Уланд Л. 245
 Уоррен Р. П. 237
 Успенский Б. А. 211
 Уфлянд В. И. 174
 Уэллс Г. 180
 Фаликов И. З. 10, 15, 159, 197

- Фасмер М. 84
 Фатьянов А. И. 333
 Фаулз Дж. 214
 Федотов О. И. 8
 Федр 83
 Фенелон Ф. де 243
 Фет А. А. 52, 150, 245, 247, 248,
 250—251, 259, 291, 292, 294,
 334, 356, 359
 Фетисова Е. Э. 11
 Филатов Л. А. 242
 Филимонов В. С. 60—61, 135, 151,
 278
 Фогельсон В. С. 153, 333
 Фолкнер У. 214, 235, 299
 Фофанов К. М. 45, 246, 247
 Фрейд З. 140
 Фрейдлин Л. Л. 9
 Фридлиндер Г. М. 38
 Фридман Н. В. 35
 Фризман Л. Г. 98
 Фрост Р. 237, 350

 Ханзен-Лёве А. 45
 Хармс Д. И. 174, 198
 Хвоцинская-Зайончковская Н. Д.
 168
 Херасков М. М. 57, 161, 242—243,
 246, 249
 Хиль Э. А. 88
 Хлебников В. В. 331
 Ходасевич В. Ф. 16, 39, 46, 52, 62,
 71—73, 143, 213, 246, 247, 292,
 344, 367
 Хозяйкина А. В. 11
 Холин И. С. 174

 Цветаева М. И. 151—152, 167, 240,
 258
 Цветков А. П. 164, 219
 Цивьян Т. В. 35
 Цицерон 311
 Цявловский М. А. 76, 83

 Чаадаев П. Я. 29, 39, 49, 65, 66, 68,
 70, 72, 73, 81, 164, 200, 304—
 305, 307—308, 311—312, 317,
 320—322
 Чертков Л. Н. 174
 Чехов А. П. 116—119, 152, 186, 188,
 195—197, 314
 Чёрный Саша (Гликберг А. М.) 46,
 85, 107, 198, 246, 247, 250—251
 Чиннов И. В. 170
 Чуковский К. И. 79, 169, 201, 213,
 242, 342
 Чулков М. Д. 155
 Чупринин С. И. 10, 17—18

 Шайтанов И. О. 8, 10, 11, 17, 80—81,
 89, 157, 160, 211, 215, 234, 236,
 300, 350
 Шаламов В. Т. 359

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Шаликов П. И. 137
- Шапир М. И. 33, 37, 42, 75, 77, 85,
97, 125, 129, 137, 146, 162, 228,
254, 257, 267
- Шаховской А. А. 107, 137
- Шеваров Д. Г. 10, 14
- Шевырёв С. П. 57, 107, 245, 246
- Шекспир У. 31, 196, 216, 260, 299,
300
- Шенгели Г. А. 256
- Шервинский С. В. 270
- Ширинский-Шихматов С. А. 57,
130—131, 137
- Шишков А. С. 137
- Шмелёв И. С. 235
- Шодерло де Лакло П. 214
- Шоу Д. Т. 24, 219
- Шпаликов Г. Ф. 39
- Шпет Г. Г. 182
- Шруба М. 77, 136
- Штейнберг А. А. 161
- Шубинский В. И. 10, 215
- Шульпяков Г. Ю. 10, 215, 294, 299,
352
- Шумахер П. В. 60, 107, 137—138
- Щеглов Ю. К. 127, 155
- Щепачёва И. В. 7
- Щербаков М. К. 326, 327
- Эзоп 83
- Эйхенбаум Б. М. 33, 34, 91
- Эко У. 173
- Элиот Т. С. 174, 274
- Энгельс Ф. 180
- Эрль В. И. 174
- Эткинд Е. Г. 33
- Языков Н. М. 245, 247
- Ярхо Б. И. 220

Об авторе

Артём Эдуардович Скворцов (р. 1975, г. Казань) — филолог, литературный критик, поэт.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики её преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета. Автор более 200 работ, посвящённых преимущественно истории русской поэзии XVIII—XXI веков, в том числе монографий «Игра в современной русской поэзии» (2005), «Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции» (2013), «Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика» (2015) и «„Но мир мой ширится, как волны...“: О поэзии Владислава Ходасевича» (2021); составитель антологий «Лучшие стихи 2012 года» (2013), «100 стихотворений о Москве» (2016), «Современное русское стихотворение. 1992—2017» (2018), «Фронтальная лира» (2020) и собраний избранных сочинений Евгения Карасёва (2014), Ивана Волкова (2018) и Зиновия Гердта (2019).

Дипломант премии «Anthologia» (2011) и XV всероссийского конкурса региональной и краеведческой литературы «Малая родина»

ОБ АВТОРЕ

в номинации «Люди нашего края» (2019), лауреат литературных премий «Эврика» (2008), «Белла» (2016) и «Книга года» (2017).

Автор поэтической книги «Пока/Ещё» (2017) и ряда публикаций в периодике («Октябрь», «Арион», «Новый мир», «Урал», «Пиротскаф» и др.).

Живёт в Казани.

Скворцов Артём Эдуардович

«ЗАПЕЧАТЛЁННАЯ РЕЧЬ»

О поэзии Олега Чухонцева

Ответственный редактор *Максим Амелин*

Редакторы *Татьяна Тимакова, Ольга Понизова*

Составитель указателя *Ольга Понизова*

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

105005, Москва, ул. Бауманская, д. 43/1, стр. 1

Тел.: (495) 626-24-75; e-mail: bsgpress@gmail.com

Книги можно заказать по тел. (495) 626-24-70

или на сайте: ogi.ru

Подписано в печать 28.09.25. Формат 60×84/16. Объем 27 печ. л.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 4320.

Отпечатано по заказу ООО «Квард» в типографии ООО «Буки Веди»

117452, г. Москва, вн.тер.г. муниципальный округ Южное Бутово,

ул. Адмирала Руднева, д. 4, помещ. 13/6.

Тел.: +7 (495) 926-63-96, www.bukivedi.com, info@bukivedi.com

