

А. Э. СКВОРЦОВ

ПОЭМА ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА
«СВОИ. СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА»:
ПОЭТ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Творчество Олега Чухонцева (р. 1938), одного из ведущих современных русских поэтов, мало изучалось филологами. До сих пор нет работ, в которых поэтика автора рассматривалась бы всесторонне, не выявлены связи его поэзии с предшественниками и современниками, отсутствуют стиховедческие исследования, анализирующие его поэтическую технику.

Некоторые аспекты поэтики Чухонцева затрагивались в работе [Скворцов 2005: 27–36], были также осуществлены попытки целостного анализа его отдельных произведений — поэм и больших стихотворений [Скворцов 2006, 2007, 2009, 2011]. В данной статье в качестве объекта исследования выступает поэма «Свои. Семейная хроника» (1982, далее — ССХ), на сегодняшний момент — последнее крупное лироэпическое произведение автора. Анализируется несколько аспектов поэмы: ее генезис, интертекстуальные отсылки, некоторые формальные особенности текста и общая идея произведения¹.

Сам автор не раскрывал источников своего сочинения. Для Чухонцева типично загушевывание литературных аллюзий, и подчас кажется, что «природа» в его поэзии значит куда больше, чем «культура». Поэт признается: «Как человек я похож на персонажа, когда-то поразившего меня этим сходством, — Степана Головлева, который кончил Московский университет, пришел босиком в свою родную Головлевку и все забыл. И по мне культура — тень от облаков, бегущая по лугу или по зеленому полю (...) Такова память: когда она живая, когда она движется (...) Культура, когда она многообразна, ты от нее 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 приведенном 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 распространенную в постмодернистскую эпоху, а также того недоверия к

природе, которое в конечном итоге оказывается отрицанием и культуры, и потому всегда старается поверять последнюю живым духовным, душевным и житейским опытом и знанием.

1. Генезис поэмы

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 выдающихся художественных произведений автобиографического характера, где повествователь был бы одновременно и персонажем, максимально приближенным к образу автора, не так много. В XIX в. это «Детство», «Отрочество» и «Юность» Л. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова и его же «Семейная хроника» (по-видимому, именно она повлияла на определение жанра ССХ), «Былое и думы» А. Герцена. В XX — «Лето Господне» И. Шмелева, а в период, более близкий к созданию поэмы — «Последний поклон» В. Астафьева (на что указала И. Роднянская [2006: 146]), некоторые рассказы Ф. Искандера, главы и эпизоды его романа «Сандро из Чегема» и книга рассказов «Наши» С. Довлатова.

При обращении к русской поэтической традиции прямых аналогий сочинению Чухонцева не нашлось. Отдаленное типологическое сходство просматривается лишь со «Школьной антологией» И. Бродского, но, как следует из названия, она посвящена не родственникам автора, а одноклассникам. ССХ и поныне остается уникальным жанровым образованием в русской поэзии.

Семейная хроника Чухонцева отчасти антологична, и в этом отношении она 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 — мимо «Антологии Спун-Ривера» и «Нового Спун-Ривера» Эдгара Ли Мастерса. Наиболее близок Чухонцеву Авсоний с его циклом из тридцати стихотворений, где поэт на склоне дней отдает 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 1989а: 81]. В издании «Художественной литературы» того же года указание «Памяти близких» — это уже подзаголовок, сохраненный 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 г. [Поздняя латинская поэзия 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 их «невыделенности» из общей картины вне зависимости от масштаба 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 своем интервью 2004 года, рассказав о нереализованном 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 по своему сюжетно-композиционному построению: 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 — российский 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 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 переведенных Чухонцевым авторов, прежде всего Д. Китса и Р. П. Уоррена.

2. Формальные особенности

Ко времени создания поэмы Чухонцев уже попробовал свои силы в лироэпическом астрофическом четырех- 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. Хераскова (белым стихом), ряд сказок А. Пушкина, «Конек-горбунок» П. Ершова, социальная сатира «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» И. Мятлева, а в XX в. к нему обращались снова в сказках К. Чуковский и А. Твардовский в двух поэмах о Теркине. Во-вторых, среди перечисленных поэм нет тех, где последовательно выдерживалась бы какая-либо строфическая форма. Устойчивая строфика (X4 aaXa)

имеется в драматическом сказе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», но он был завершен на несколько лет позже ССХ.

Единственным предшественником Чухонцева, создавшим повествовательное произведение в том же размере (X4 AA6BB6), был М. Херасков с его полиметрической поэмой «Пилигримы, или Искатели счастья» (1795). Ее хореический фрагмент, вставную новеллу в сорок три строфы, сближает с ССХ лишь ориентация на динамичное повествование, а не на отвлеченные медитации:

Царь словамъ его не внемлетъ;
 Нимфу подняль онъ, объемлетъ...
 Громъ Зелнера поразиль!
 Царь пастушку лобызаетъ,
 А Зелнера гнѣвъ терзаетъ; —
 Въ грудь ей ножъ Зелнеръ вонзиль!

[Херасков 1797: 274]

У Хераскова рассказ выдержан в привычном для него духе «полезного увеселения» аллегорически-мифологической поэзии, отчетливо ориентированной на масонские идеалы [Давыдов 1999], что ни в какой степени не свойственно произведению Чухонцева.

С одной стороны, за русским лироэпическим хореем тянется шлейф фольклорно-сказочных ассоциаций. С другой — строфа X4 AA6BB6 отсылает к совсем иной традиции.

Впервые она была введена в русскую поэзию В. Тредиаковским в «Псалтири» («Псаломъ LIX, Боже, отринулъ ны еси», 1753). Однако шестистишия Тредиаковского также имели образец в предшествующей отечественной поэзии — одические десятистишия М. Ломоносова X4 A6A6BBГДДГ («Ода, которую сочинил господин Франциск де Салиньяк де ля Мота Фенелон, архиепископ дюк Камбрейский, Священнѣя 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, «отсек» первые четыре строки (A6A6):

Боже! Ты насъ всѣхъ отринуль;
 Ахъ! повсюду насъ раскинуль,
 И разгнѣвался на насъ;
 Но ущедрить соизволи:
 Се растрясъ всю землю въ доли,
 Расщелил вездѣ тотчасъ.

[Тредиаковский 1989: 150]

После Тредиаковского в 1759 г. к строфе Х4 АА6ВВ6 обратился А. Сумароков во втором переложении 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 всегда!
 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.

Впоследствии данную строфику разрабатывали многие как выдающиеся, так и малоизвестные стихотворцы: М. Муравьев («Ода на примерное взятие городка на Выборгской стороне в 1773 году», 1773, и «Ода третья», 1775), А. Волков («Тоска по милой», начало XIX в.), Н. Иванчин-Писарев («Божие величие в милостях к слабому смертному (Подражание Псалму СII)», 1810-е), «Смерть христианина» (перевод из Л. Расина), 1819), Г. Державин (строфоиды стихотворения «Шуточное желание», 1802), А. Пушкин («Рифма, звучная подруга...», 1828, «Воевода», 1833), В. Жуковский («Приход весны», 1831, перевод из Л. Уланда), Е. Боратынский («Окогченная летунья...», 1827, «Что за звуки? Мимоходом...», 1841, «Здравствуй, отрок сладкогласный!», 1841; см. также стихотворение «Ахилл», 1841, написанное смешанным размером), Н. Языков («Девятое мая» и «Крейцнахские солеварни», 1839), Я. Полонский («Татарка», 1848), П. Вяземский («Чуден блеск живой картины...», 1855), Ф. Тютчев («Под дыханьем непогоды...», 1850), А. Майков («Анакреон», «Юношам», «Анакреон скульптору», «Алкивиад» из цикла «Камей», 1852–1853), Ф. Тютчев и А. Тютчева («Святые горы», 1862), 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. Павлова («Озеро Вален», 1861), А. Апухтин («Пешеход», 1885), Ф. Со-

логуб («Птицы черные толпою...», «Имена твои не ложны...», «Полуночную порою...», «Утро ласковое звонко...», 1900-е, «Плещут волны перебойно...», 1910-е, «Ах, лягушки по дорожке...», «Нет словам переговоров...», 1920-е), М. Кузмин (из цикла «Любовь этого лета», 1906), С. 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. Иванов («Вызывание Вакха», 1906), Саша Черный («Октябристы», 1908, «В башкирской деревне», 1910), В. Ходасевич («В заседании», 1921), С. Парнок («Ветер из Виоголосы...», часть IV из цикла «Большая Медведица», 1932), Л. Лосев («Автобус из Нарвы», начало 1980-х) и др.

«Имена твои не ложны...» Сологуба написаны дериватом исследуемого размера: три шестистишия прорежены двумя катренами, а «В башкирской деревне» Саши Черного формально разбито на трехстишия, но де-факто это все та же строфика: ААБ ВВБ ДДГ ЕЕГ. Отметим также, что в астрофическом эпосе А. Твардовского «Василий Теркин» (1941–1945) встречаются строфоиды, идентичные рассматриваемой строфе:

Скоростной, военный, черный,
Современный, двухмоторный,
Самолет — 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 довольно сложным, если не гетерогенным: здесь и напряженная исповедальность псалмов (Тредиаковский, Сумароков, Иванчин-Писарев), и торжественность одического начала (Сумароков, Муравьев), и аллегоричность (Херасков), и сентиментальность (Волков), и эротическая игривость легкой поэзии (Державин), и острота эпиграмматичности (Боратынский), и лирическая медитативность (Фет, Ходасевич), и бодрость дружеского послания (Языков), и ориенталистская стилизация (Полонский), и идиличность пейзажной зарисовки (Жуковский, Фет, Вяземский, Павлова), и тревожность баллады (Пушкин), и философичность героического пейзажа (Тютчев), и стилизованная антологичность (Майков), и эмоциональность любовной лирики (Фет), и притчевость (Пушкин, Боратынский, Апухтин), и куртуазный эротизм (Кузмин, Парнок), и псевдославянская стилизация под языческую старину (Городецкий), и похожая стилизация — под античность (Вяч. Иванов), и социально-политическая сатира (Саша Черный, 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 данной 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 нет (буквальные цитаты в поэме вообще единичны). Зато общий взгляд на строфику предшественников поэта обнаруживает ряд формальных черт, с которыми автор сознательно работал, не только используя опыт традиции, но и трансформируя его.

В шестистишиях его предшественников нередки анафоры, лексические и фразеологические повторы. У некоторых авторов четко 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 уже с псалма Тредиаковского в данном типе строфики проявилась тенденция к употреблению сравнительно малого процента прилагательных при преобладании существительных, глаголов, наречий и местоимений. Чухонцев идет в русле той же традиции. В результате повествование ССХ не загромождается тормозящими действие подробностями и становится особенно динамичным.

Система рифмовки в большинстве образцов показывает, что поэты тяготеют к простым грамматическим рифмам, рифмам-дублетам. В этом отношении особенно показательно стихотворение П. Вяземского «Чуден блеск живой картины» (1855), почти все рифменные пары которого относятся к данному типу: *картины : вершины, на огне : в вышине, рдеет : алеет, цепью : степью, разлилось : зажглось, светозарно : янтарно, чистый : струистый, зачерпнуть : вдохнуть, Айвазовский : Жуковский*. Всего 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. Это один из тех случаев, про которые сказано, что стихи пишутся «⟨...⟩ как бы не самим человеком, а его культурным слоем» [Айзенберг 1991: 8].

В соответствии с общей тенденцией на повторяемость лексики и фразеологии в строфах данного типа часто возникает внутренняя рифма, разделяющая короткую четырехстопную строку на две двустопные части. Кроме того,

строфа оказывается благодатной почвой для возникновения ритмико-синтаксических клише. Например, одной строфе М. Кузмина легко можно найти параллели у Хераскова и Апухтина: *Прижимались, целовались, // Друг со дружкою сплетались, // Как с змеею 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 баракѣ 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 ⟨...⟩.* Одновременно автор не забывает демонстрировать и прямо противоположную тенденцию — к усложнению синтаксиса и ритмики. Поэтому если в ориентации на грамматический тип рифмовки Чухонцев идет вслед за традицией, то по некоторым особенностям ритмико-синтаксической организации его поэма может быть противопоставлена всем предшествующим образцам.

Одна из характерных примет данной 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 Третьяковского и тиражируются далее — см., например: *Пусть сидели бы и пели, // Вили гнезды и свистели, // Выводили и птенцов; // Никогда б я не сибался, — // Вечно ими любовался, // Был счастливей всех сучков* [Державин 2002: 465]; *Зелень нивы, рожи лепет, // В небе жаворонка трепет, // Теплый 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: 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 ве-**

нок... [Тютчев 1965: 127]; *Плещут волны перебойно, // Небо синее, солнце знойно, // Алы маки под окном, // Жизнь моя течет спокойно, // И роптать мне непристойно // Ни на что и ни о чем* [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 Черного («Октябристы», 1908): *Я не знаю, не скажу я, // Оттого ли, что гляжу я // На тебя, я всё пою, // И задорное веселье // Ты, как легкое похмелье, // Проливаешь в песнь мою, // Иль — еще 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, // Глуших 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?* [Саша Черный 1996: 149].

Заметим, что анжамбеманы возникают у поэтов на рубеже XIX—XX вв., а не у авторов более раннего периода, и это еще 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, так и принципиально новые для этого типа строфики возможности внутрострофического ритмико-синтаксического построения.

Уже в первой строфе ССХ видны некоторые характерные черты как опоры на традицию, так и отталкивания от нее:

А от нас неподалеку
жили до судьбы, до сроку
сестры мамыны: одна —
с мужем маясь инвалидом,
две другие по убитым
убиваясь, — шла война.

Повтор сходных формул *до судьбы, до сроку* отсылает не только к литературной традиции, но и к фольклору, а уже два анжамбемана в одной строфе *до сроку // сестры мамыны 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, // германской до граж-*

данской; *А дорога — нету дольше, // а бездолье — нету горше; тетю Маню под иконкой, // тетю 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 ее классическим образцам, — учитывание опыта фольклора, причем автора интересуют в первую очередь жанры былины и особенно — частушки.

Одна строфа (№ 13) откровенно напоминает частушку:

Кликнет Нюра, выйдет Оля:
ой, недоля-дроля-дроля,
не ходи за мною вслед,
у тебя, у бедолаги,
помрачительные краги,
да штиблет под ними нет.

Это мотивируется тем, что персонажи поют на деревенской гулянке. Но в целом знаки фольклора не концентрируются так явно, а оказываются рассеянными по тексту и синтезированными с генетически иными явлениями.

Нередки в поэме восходящие к фольклору формулы, сравнения и антитезы (как традиционные, так и стилизованные: *Сохни, дева, у колодца: // кто ушел — тот не вернется, // не вернется никогда; Даром во бору упала // ель-сосна, недаром стала // тетя Оля попивать*), песенно-былинные и частушечные зачины почти трети всех строф (*Как в четырнадцатом году...; ...как жена в холодной будке...; Маня, Маня, тетя Маня; Оля, Оля, тетя Оля, // елочка в холодном поле, // прозябала у реки; Шура, Шура, тетя 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 Шуры говор за ночь...; А «кирпичики» затянет // 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 неподалеку...* 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 придает ей гибкость интонации. Для лироэпического сочинения это немаловажное достоинство: в большой поэтической форме нежелательно утомлять читателя монотонностью. На восемьдесят восемь стрóf «Своих» нет ни одного случая совпадения рисунка сильных и слабых ударных мест хотя бы двух шестистиший за исключением буквального повторения одной стрóфы.

Число ритмических рисунков подобных шестистиший фактически неисчерпаемо. В то же время отсутствие в поэме одинаковых ритмов хотя бы двух стрóf указывает не только на малую вероятность подобного совпадения, но и на определенную авторскую интенцию. Косвенным доказательством этому служит, в частности, разнообразие синтаксиса поэмы и одиннадцать случаев синтаксического переноса из стрóфы в стрóфу. Подавляющее большинство стрóf поэмы (восемьдесят одна) содержит анжамбеманы, причем в одиннадцати стрóфах их четыре, в десяти — три, в двадцати пяти — два и в тридцати пяти — один.

Предложения в ССХ в среднем значительно протяженнее длины стиха и сплошь и рядом растягиваются на стрóфу, а то и несколько стрóf. По терминологии М. Шапира систему организации стиха, где синтаксис становится практически «автономным и от ритмики, и от метрики, и от стрóфики, уместно называть парасинтаксической» [Шапир 2003: 66 — разрядка авт.], в отличие от сравнительно более простых синтаксической и антисинтаксической систем.

Парасинтаксический способ организации поэтической речи вызывает у поэта безусловный интерес (причем чаще в астрóфических 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 (<...> *пришел Лукьяныч, // Яков то есть, на одной* наглядно иллюстрируют синтетический стиль Чухонцева, в котором органически соединяются фольклорная и индивидуально-авторская традиция. Во-первых, в отношении игры с точками зрения это сочетание восприятия событий персонажем / персонажами (*пришел Лукьяныч*) с уточнением, принадлежащим повествователю (*Яков то есть*). Во-вторых, в то же время анжамбеман и запятая затушевывают слитность антропонимического сочетания «Яков Лукьяныч». Непривычная для современного носителя языка инверсия восхо-

дит к фольклорной, в частности, к былинной традиции: «⟨...⟩ при широких возможностях лексического наполнения и фонетического варьирования компонентов, в современном языке совершенно невозможны ни их перестановка (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 авт.]. И в-третьих, «разрезанность», разнесенность отчества и имени по разным строкам имеет сугубо литературное происхождение. Это след пушкинской традиции, тщательно драпируемой поэтом: прием «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...* Строго говоря, подобный прием 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 большие вольности стиля, нежели язык тогдашних стихотворных эпистол, тогда как Пушкин легитимировал прием в литературе.

Неафишируемые эксперименты Чухонцева с ритмикой видны и на примере строки, состоящей из одного слова: «⟨...⟩ *как четвертый сын, последний, // двадцатичетырехлетний* ⟨...⟩» — случай для двухсложного четырехстопника 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 «насилованным» ударением: *земли — не слишком ли?* и *семью — за революцию!* 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 1989а: 82] оно дано с разрядкой, в другом курсивом [Чухонцев 1997:

256], а в третьем случае выделено обоими способами: *за революцию!* [Чухонцев 1989б: 163]. Однако в издании 2005 года поэт отказался от всех графических подчеркиваний лексемы, убрав указания на способ ее произнесения.

Возможности двухсложных размеров Чухонцев использует мастерски, и ССХ в этом смысле не исключение. О ритмических возможностях двух- и трехсложников много дискутируют стиховеды. Так, В. 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 трехсложниках, наоборот, реже.

В рамках двухсложников поэт способен провести скрытые стиховые эксперименты, невозможные в трехсложниках: «Трехсложные размеры ⟨...⟩ редко пропускают ударения на иктах ⟨...⟩ их ритм обычно кажется более монотонным, чем ритм двухсложных размеров» [Бейли 2004: 40]. Версификационные экзерсисы в ССХ связаны, прежде всего, с пропусками ударений на иктах и со сверхсхемными ударениями.

Один из таких виртуозных ходов затрагивает целую строфу. Как заметил М. Шапир, «⟨...⟩ стихотворный размер строки зависит от ее контекста, а если такового ⟨...⟩ нет, всё во власти читателя ⟨...⟩ При чем 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 $\cup' \cup \cup \cup \cup \cup' (\cup)$ — омографы, а не омофоны» [Шапир 2006: 882].

То же самое можно сказать о хорях и дактилях со схемой $\cup \cup \cup \cup' (\cup)$. Именно таков ритмический рисунок у пяти строк единственной строфы, повторенной в поэме дважды (строфы 57 и 83). При чем по ритмической инерции, заданной предыдущими пятью строками, без большой натяжки с двумя иктами можно прочесть и последнюю, шестую:

Вот они — под абажуром,
выбеленные на хмуром
оттиске, как негатив.
Кажется, не постарели —
выбежали из метели
девочками, всё забыв.

Еще один уникальный в ритмическом отношении случай представляет собой строфа 82:

По снегу, по чернозему,
в сумерках, идя из дому,

думаю: где их найти?
 Вот они — узрю за мраком,
 в ракурсе как бы двойком,
 в духе или во плоти.

Если съмитировать (псевдо-)церковно-славянскую [или же (псевдо-)диалектную] акцентуацию в форме «*и́дя*»², поставить встречающееся изредка ударение на «*у́зрю*»³ и архаизированное (для XVIII–XIX вв. нормативное) на «*или́*»⁴, то размер строфы изменится с двухсложного на трехсложный.

В отрыве от контекста размер данных строф оказывается двойственным, неоднозначным⁵ и на законных основаниях может быть квалифицирован как трехстопный дактиль (подтвержденный и авторским исполнением).

Такой выдержанный в нескольких строках подряд опоясывающий ритм не может быть случайностью и выявляет сознательный авторский расчет на скрытую поэтическую игру. Пример подтверждает предположение о пристальном авторском внимании к ритмическому рисунку 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 полагать, что ритмическое своеобразие сигнализирует о важности содержания ⟨...⟩» [Тарлинская 1999/2000: 341].

В чем же состоит особая важность содержания ритмического курсива в строфах 57 и 83? Реальный статичный образ вызвал у поэта желание превратить его в динамичный рассказ: фотография родственников перед его глазами в определенном 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 57 и 83 — 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 свое 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 авт.]. Смысл данного локального ритмического эксперимента Чухонцева отчетливо соотносится с одной из важнейших мыслей поэмы: есть две жизни — видимая, осязаемая, земная и более важная — потаенная, внутренняя, духовная. Первая преходяща, вторая — вечна. В первой человек находится непосредственно, со второй сталкивается спорадически, чаще только догадывается о ее 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 существование этой таинственной, основной жизни:

Человек живет с рожденья
в двух мирах, и подтвержденья
явны одного в другом:
в первом человек закован
временем своим, в другом он
связан памятью и сном.

Недоверьем не обижу
жизни видимой, но вижу
ту, которая в тени
зримой, и чем старше зренье,
тем отчетливей виденья
жизни, сущей искони.

Оттого и скрытые изощренные 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 объемлет 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 рожденный, он, что ни день, растет! // Для мыслей дебрей нет, и ей везде просека, // И тяготения она не признает* [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. 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. [Скворцов 2006: 33]): *Но сны... куда они зовут? // о чем они напоминают? <...> // 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?*

3. Сюжетно-композиционные особенности

Композиция поэмы строится на сложном ассоциативном переплетении нескольких сюжетных и исторических пластов. В ССХ в плане большой истории упоминаются японская война, Первая мировая, революция, гражданская война, разруха, голод, репрессии, Великая отечественная война. В малой истории семьи тоже немало катаклизмов: у одной из теток рассказчика гибнут на фронте муж и два сына, третий сын попадает в лагерь, четвертый, последний сын кончает жизнь самоубийством; покалеченным возвращается с войны муж другой тетки; 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; тетка — одинокая пьющая старушка — насмерть замерзает, заблудившись в степи...

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 все равно выживает и возрождается.

В ССХ встречаются нарушения хронологии, ретроспекции и забегаания вперед, но в целом рассказ более или менее последовательно движется от начала XX в. российской истории к его последней трети.

Композиционные перебивки в виде промежуточного подведения итогов рассказчиком встречаются регулярно — шесть раз за поэму (в среднем через каждые десять-пятнадцать строк).

Почти кинематографический прием «монтажа» повествовательных фрагментов, создавая многомерность хронотопа, одновременно придает

тексту энергичность, побуждает рассказчика не к общим рассуждениям, а к изложению немалого числа конкретных микросюжетов, отчего и без того не слишком объемная поэма воспринимается читателем с возрастающим «ускорением», как лирическое стихотворение средней длины. В то же время в его пределах автор успевает упомянуть множество персонажей и прочертить линии жизни двух десятков героев.

Прямая речь персонажей возникает в двадцати четырех строках. Формально голос нарратора доминирует, ведет 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 своем 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 делать выводы и оценивать произошедшее.

4. Идея поэмы

Проведенный анализ проясняет жанровые ориентиры поэмы. С одной стороны, это древний поэтический героический эпос, с другой — русский классический роман-эпопея. В соответствии со своим общим художественным принципом компрессии традиции, поэт сжимает эпос почти до пятисот строк, сохраняя при этом масштаб временного и географического охвата, описание судеб многих персонажей, сложную сюжетно-композиционную структуру и демонстрацию авторской философии истории.

Поэма начинается *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 четвертая, отстраненной философичностью создающие контраст с предыдущим: *Хорошо глядеть на свет. // Всюду жизнь живая бродит*, но при быстром прочтении, которое навязывается инерцией частушечной интонации, этот стилистический диссонанс сглаживается. И после полузаметного перехода следуют заключительные строки, стилистически еще более далекие от первых двух. Они представляют собой сложный цитатный синтез из Нового Завета, Ветхого Завета и поэта нового времени, цитирующего Библию: *Веселитесь, всё проходит, // как сказал один поэт*.

Буквально фразу «всё проходит» действительно можно найти у «одного поэта», Е. Боратынского (об этом мотиве у поэта см. [Семенко 1970: 232]), в стихотворении «Наслаждайтесь: все проходит!..» (не позднее 1832–1833), а призыв к веселью, скорее всего, отсылает к Державину

(«К первому соседу»). Кроме того, автором подразумевается и пассаж из финала второй главы «Евгения Онегина» (строфа XXXIX), где повествователь от темы наслаждения жизнью плавно переходит к теме ее ничтожности, а в конечном итоге обращается к спасительной для поэта теме единственного осмысленного земного занятия — поэтического творчества, выступающего залогом бессмертия духа художника:

Покамест упивайтесь ею,
 Сей легкой жизнью, друзья!
 Ее ничтожность разумею
 И мало к ней привязан я;
 Для призраков закрыл я вежды;
 Но отдаленные 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: 46]

Таким образом, в одной строке Чухонцев скрыто цитирует не одного, а сразу трех классиков. Но и их мысли цитатны — это перифраз Екклесиаста, кроме того, здесь переосмысляются и известные гораццианские мотивы:

Наслаждайтесь: все проходить!
 То благой, то строгой къ намъ,
 Своенравно рокъ приводитъ
 Насъ къ утѣхамъ и къ бѣдамъ.
 Чуждъ онъ долгаго пристрастья:
 Вы, чья жизнь полна красоты,
 На лету ловите счастья
 Ненадежные часы.

Не ропщите: все проходить!
 И ко счастью иногда
 Не ожиданно приводитъ
 Насъ суровая бѣда.
 И веселью, и печали,
 На измѣнчивой землѣ,
 Боги праведные дали
 Одинакіе крилѣ.

[Боратынский 2002: 298]

Ср.: «Итакъ увидѣлъ я, что нѣтъ ничего лучше, какъ наслаждаться челоуѣку дѣлами своими: потому что это — доля его; ибо кто приведетъ его посмотриѣть на то, что̀ будетъ послѣ него?» (Еккл. 3:22); «Если челоуѣкъ

прожить и много лѣтъ, то пусть веселится онъ впродолжение всѣхъ ихъ, и пусть помнить о дняхъ темныхъ, которыхъ будетъ много: все, что будетъ, — суета!» (Еккл. 11:8); <...> *fugerit invida // aetas: carpe diem, quam minimum credula postero* = <...> *годы-завистники // Мчатся. Пользуйся днем, 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. Пильщикова].

ССХ начинается за упокой, кончается за здравие — такой ход опробован автором не единожды и откровенно описан в стихотворении «Прощанье со старыми тетрадами...» (1976): *Не первый год живем 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!*

«Веселье» для рассказчика — отнюдь не риторическая формула. «<...> понятие „радость-веселье“, содержащееся в книгах Св. Писания, утверждалось в книжности, обрело 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 подчеркивает 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 Екклесиаста: *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 преидет.*

Сравнение людских поколений с преходящей 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 человек: // Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава, // Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают; // Так человеки: сии нарождаются, те погибают* [Гомер 2008: 84]; *Мертвых 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 // Растет, волнуется, кипит // И к гробу прадедов теснит. // Придет, придет и наше время, // И наши внуки в добрый час // Из мира вытеснят и нас! [Пушкин 1978: 46].

ССХ обращена не к исследованию убожества быта и темных глубин духа современного человека, искореженного урбанистической цивилизацией, тоталитарным и постиндустриальным обществом, а к изображению здорового человеческого начала, растущего и укрепляющегося в антигуманных условиях.

Образ певца в поэме нигде не выделяется на общем фоне, по большей части он 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 свое существование. Но у нее 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.

В ССХ автору удалось дать естественный и редкий в постпушкинской поэтической традиции пример полного снятия романтической в генетическом плане оппозиции поэт / толпа. 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 ССХ.

В поэме нет и актуального для советско-антисоветской парадигмы противопоставления интеллигенции и народа. Всё разъединяющее их — происхождение, образование, менталитет — оказывается мелким, несущественным перед лицом больших физических и душевных потрясений. Перефразируя известную формулу Бродского, можно сказать, что в пространстве трагикомедийного полотна Чухонцева побеждает не герой — побеждает хор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стихи Чухонцева, кроме особо оговоренных случаев, цитируются по изданию [Чухонцев 2005].

² В случае с ц.-сл. речь может идти именно только об имитации (или, если угодно, об аберрации): вот п о л н а я подпарадигма простых форм от основы «*нѣд-*» ц.-сл. глагола *нѣти* (на фоне примерно полутора сотен таких инфинитивов встречается и с десяток русифицированных форм «*нѣтѣ*») — *настоящее время//имперфект//аорист, изъявительное накл.*:

ед., дв. (м., ж.-ср.), мн. //ед., дв. (м., ж.-ср.), мн. //ед., дв. (м., ж.-ср.), мн.

1: *нѣдѣ*, *нѣдѣ|а*, -ѣ, *нѣдѣмъ*; *нѣдѣхъ*, *нѣдѣхове|а*, -ѣ, *нѣдѣхомъ*; *нѣдѣхъ*, *нѣдѣхове|а*, -ѣ, *нѣдѣхомъ*;

2: *нѣдѣши*, *нѣдѣт|а*, -ѣ, *нѣдѣте*; *нѣдѣше*, *нѣдѣст|а*, -ѣ, *нѣдѣсте*; *нѣде*, *нѣдѣст|а*, -ѣ, *нѣдѣсте*;

3: *нѣдѣтъ*, *нѣдѣт|а*, -ѣ, *нѣдѣтъ**; *нѣдѣше***), *нѣдѣст|а*, -ѣ, *нѣдѣхѣ*; *нѣде*, *нѣдѣст|а*, -ѣ, *нѣдѣша*;

повел.: ед. (2-3): *нѣди*; дв. (2: м., ж.-ср.): *нѣдѣт|а**), -ѣ (1 = изъяв.); мн. (2) *нѣдѣте* (1 = изъяв.);

(дее)прич.: Им. м.-ср. нчл. [*нѣдѣ*]*) ~ [*нѣдѣ*]**) 'идя' / чл. [*нѣдѣи*] ~ [*нѣдѣи*]*) 'идуш[и]и'; -е-';

в с е прочие (дее)причастные формы — от основы *нѣдѣци-/нѣдѣци-* с неизменным ударением: нечленные формы

		единственное число			дв. число		множественное число		
		м.	ср.	ж.	м.	ж.-ср.	м.	ср.	ж.
Им.-Зв.		<i>нѣдѣшь</i>	<i>нѣдѣ[и]</i>	<i>нѣдѣши</i>			<i>нѣдѣше</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i> (<i>нѣдѣше</i>)*)
Вин.	неодуш.	<i>нѣдѣшь*</i>	<i>нѣдѣше</i> (<i>нѣдѣшо</i>)	<i>нѣдѣшѣ</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣше</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i> (<i>нѣдѣше</i>)*)
	одуш.	<i>нѣдѣша</i>							
Род.		<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣши</i>	<i>нѣдѣшѣ</i>		<i>нѣдѣшихъ</i>			
Предл.		<i>нѣдѣшемъ</i>	<i>нѣдѣши</i>						
Дат.		<i>нѣдѣшѣ</i>	<i>нѣдѣши</i>	<i>нѣдѣшѣма</i>		<i>нѣдѣшимъ</i>			
Твор.		<i>нѣдѣшимъ</i>	<i>нѣдѣшею</i>						

членные формы

		единственное число			дв. число		множественное число		
		м.	ср.	ж.	м.	ж.-ср.	м.	ср.	ж.
Им.-Зв.		<i>нѣдѣи</i>		<i>нѣдѣша</i>			<i>нѣдѣши</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i>
Вин.	неодуш.	<i>нѣдѣши</i>	<i>нѣдѣше</i>	<i>нѣдѣшю</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣши</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i>	<i>нѣдѣша</i>
	одуш.	<i>нѣдѣшаго</i>							
Род.		<i>нѣдѣшаго</i>	<i>нѣдѣшѣ</i>	<i>нѣдѣшю</i>		<i>нѣдѣшихъ</i>			
Предл.		<i>нѣдѣшемъ</i>	<i>нѣдѣшей</i>						
Дат.		<i>нѣдѣшѣ</i>	<i>нѣдѣшей</i>	<i>нѣдѣшима</i>		<i>нѣдѣшимъ</i>			
Твор.		<i>нѣдѣшимъ</i>	<i>нѣдѣшею</i>						

*) Вопреки опечаткам (?) у Алипия [Иеромонах Алипий (Гаманович): *Грамматика церковно-славянского языка*, Москва 1991, 121, 135], повторенным Плетневой и Кравецким (А. А. Плетнева, А. Г. Кравецкий: *Церковнославянский язык*, 2-е доп. и перераб. изд., Москва 2001, 118), в не встречающейся (“”) в реальных текстах русифицированной форме “*нѣдѣтъ*” (к тому же опровергаемой смежной подвижностью ударения в приставочных производных: *пойдѣ*, *прѣйдѣ* vs. *пойдѣши*, *прѣйдѣши*, *найдѣтъ* — т. е. 1 ед. vs. все остальные формы презенса: Алипий, *указ. соч.*, 135). При чем если у Алипия ошибочное “*нѣдѣтъ*” оба раза приведено только для демонстрации спрягаемой основы, а в самой таблице спряжения императива (*указ. соч.*, 121) все формы от *нѣти* корректны, то у Плетневой и Кравецкого, при идентичности (и тем самым корректности) таблицы, в предварающий ее текст внедрены две некорректные (прямо противоречащие ей) формы: “*нѣдѣа*, *нѣдѣмъ*” (против табличных *нѣдѣа* (-ѣ), *нѣдѣмъ*), а у Мироновой (Т. Л. Миронова: *Церковнославянский язык*, Москва 2001, 188) “*нѣдѣтъ*” исчезло, «зато» столь же ошибочные “*нѣдѣмъ*, *нѣдѣва*”, оставаясь перед таблицей, теперь повторены и в ней самой (“*нѣдѣмъ*”; “*нѣдѣва* (вѣ)”) — «дальше — больше»?

*) «И́дд́аши» (!) в «и́дд́аши кодл ѿкрегтѣ ѿмтарл, и́ ровѣ <N3> и́полниша воды.» (Праздничная Миняя, на 6.І, Царствъ третѣиѣхъ чтѣніе. [Гл҃авлѣ ии.]) — явное недоразумение, ср.: И́ прохѡждѣше кодл ѿкрегтѣ ѿмтарл, и́ морѣ <N3> и́полниша воды. (3 Цар. 18:35); в синодальном переводе используется совершенный вид глагола: и вода *подлилась* вокругъ жертвенника, и ровѣ <N3> наполнился водою (а в Септуагинте — имперфект: καὶ διεπορεύετο τὸ ὕδωρ κύκλῳ τοῦ θυσιαστηρίου, καὶ τὴν θάλασσαν <N3: 'море') ἐπλησαν ὕδατος; ср.: :מַיִם-מְלֵא מְלֵא <N3: 'ров') הַיָּם לַמַּיִם סָבִיב וַיִּמְלֵא הַיָּם וַיִּמְלֵא הַיָּם way-yeleku (несов.) ham-máyim sábiḇ l-am-mizbe'ah wə-gám jāt-hat-tə'álāh <N3: 'ров') millē' máyim).

*) И единичное архаическое и́дд́ѣга: «по нѣмѣ и́дд́ѣга въ дѡмѣхъ, вѡньѣхъ вѣхднѣтѣхъ.» (Лк. 22:10).

*) Старославянская нечленная (краткая и деепричастная) форма, у глаголов I спр. полностью выгесненная членной (хотя и функционирующей также и в указанном качестве).

*) Русифицированная (как и «и́дтѣ») форма, встречающаяся в полудюжине контекстов.

*) Отмеченная единично форма, членная к русифицированной «и́дд́а»: И́ко и́ченикъи вѣснѣдѣи нѣишии, на крѣтѣ хотѣишеиѣ рѣшишеиѣ вѣцѣ твоѣмѣ, дѣже до смѣрти погнѣдѣлѣ, возшѣлѣ еиѣ и́дд́аши на выгѡтѣ крѣтѣ, и́дд́и шѣтѣишеиѣ на нѣмѣ, вѣжнѣне и́иѣ. (Красная Миняя, на 30.ХІ, Пѣснь ѿ. Инѣ. Ірѡсѣ.).

*) Графическая дифференциация Им. «и́дд́ѣцѣ» и Вин. «и́дд́ѣцѣхъ» часто не соблюдается.

*) Чисто теоретически представима также (усеченная к «и́дд́ѣцѣмъ») форма «и́дд́ѣцѣ» — ввиду: «четнѣл твоѣмѣ мѡщи, нѣиѣ же вѣрѣтѡшѣлѣ цѣлѣ и неврѣдѣиѣмѣ, и пѣче ѡмѡщи и́дд́ѣцѣ» [рядом с: «четнѣл твоѣмѣ мѡщи, свѣтителѣ нѣиѣтѡ: нѣиѣ же вѣрѣтѡшѣлѣ цѣлѣ, и неврѣдѣиѣмѣ, и и́ко вѣтѡздѣно ѡмѡщи и́дд́ѣцѣ, вѣрнѣхъ герѣцѣ просѣвѣиѣцѣ, и вѣсѣ мѡрѣ ѡзвѣдѣиѣцѣ.»] (Красная Миняя, на 31.І, Слѡвѣжѣ, и́же во сѣбѣхъ, сѡдѣ нѣиѣтѡ нѣиѣтѡ еиѣкоѣ, новгородѣжѣхъ чѡтѡвѡрѣцѣ. Вѣчера. Слѡвѣ, гл҃авѣ ѿ. [и: На и́тѣн сѣдѣиѣ, гл҃авѣ ѿ.]).

На диалектном поприще положение формы «и́дд́а» столь же безнадежно (она может означать лишь 3 л. ед. ч. «идет» при заударном яканье и без конечного *m*), не говоря уже о малоупотребительности в говорах деепричастий на -я против -уци/-юци/-ячи (в противоположность литературной норме, ср.: и́дучи (разг.) 'идя'. Диал. и́дучи 'попутно, походя' (Словарь русских народных говоров, вып. 12: Зубрѣха—Калумѣги, Ленинград 1977, 79п).

А источником такого ударения (а заодно и «и́дд́и») в ССХ почти наверняка послужила строчка из шутового мандельштамовского «Решенья» (Март(?) 1937): Когда б женился я на египтянке // И обратился в пирамид закон. // Я б для моей жены, для иностранки, // Для донны покупал пирамидон, — // Купаясь в Ниле с ней или в храм и́дд́а, // Иль ужиная летом в пирамиде: // Для донны пирамид — пирамидон. — Ред.

³ Ср.: Какъ узрю то во лжи что въ правдѣ мнѣ бывало (Сумароков, «Элегия» [«Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться»], 1759; но ср.: Въ которыхъ я тебя узрю въ послѣдній разѣ, *ibid.*, 1759 и 1769); Гдѣ узрю, Господи, премудрость я твою! (Восток, «Бог в нравственном мире», 1807); [Но я] не узрю васѣ, дни славы, дни блаженства! (Пушкин, «Андрей Шень», 1825; но ср.: Узрю ли русской Терпсихоры, «Евгений Онегин», I, XIX, 1825) — вероятный вдохновитель этой акцентовки для ССХ; Да узрю хитрыхъ ихъ писцовѣ (Кюхельбекер, «Зоровавель», 1831); Зато очами духа узрю я (*idem*, Дневник (1831—1845), 25 и 26 окт. 1845 г.); Я узрю истины зарю (Ник. Брянский [1870 — не ранее 1934], «Молитва природы» [Дж. Г. Байрон, «The prayer of Nature»], ?). См. также: А. А. Зализняк, Труды по акцентологии, Москва 2011, т. 2: Древнерусский и старорусский акцентологический словарь-указатель (XIV—XVII вв.), 143, s. v. «зрѣти». В ц.-сл. в собственном (узком) смысле слова встречается только и исключительно «узрѣи». Л. А. Булаховский интерпретирует устаревшую Сумароковым в поздней редакции элегии форму «узрю» как аналогическую, «под влиянием узришь, узрит и т. д.» [Л. А. Булаховский, Курс русского литературного языка, Киев 1953, т. II: (Исторический комментарий), 254], что в свете данных А. А. Зализняка, вероятно, устарело. — Ред.

- ⁴ Совпадающее с единственно возможным ц.-сл.: например, в ныне принятой редакции текста Елизаветинской Библии 1100 вхождений «или» (49 «Или» + 1051 «и́ли»). — Ред.
- ⁵ С лукавым намеком на эту двойственность: в *ракурсе как бы двояком*.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айзенберг, М.: 1991, 'Вместо предисловия', *Личное дело №*, Москва, 5–20.
- Апухтин, А. Н.: 1991, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград.
- Баевский, В. С.: 2001, *Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы*, Москва.
- Бейли, Дж.: 2004, *Избранные статьи по русскому литературному стиху*, Москва.
- Боратынский, Е. А.: 2002, *Полное собрание сочинений и писем*, Москва, Т. 2. Часть 1.: Стихотворения 1823–1834 годов.
- Бочаров, С. Г.: 1999, *Сюжеты русской литературы*, Москва.
- Вергилий, Публий Марон: 1971, *Буколики. Георгики. Энеида*, Москва.
- Виницкий, И. Ю.: 2006, *Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского*, Москва.
- Виноградов, В. В.: 1976, *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, Москва.
- Вяземский, П. А.: 1986, *Стихотворения*, Ленинград.
- Гаспаров, М. Л.: 1974, *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 2001, *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва.
- Гомер: 2008, *Илиада*, Москва.
- Давыдов, Г. А.: 1999, *Религиозно-философские поэмы М. М. Хераскова*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, Москва.
- Державин, Г. Р.: 2002, *Сочинения*, Санкт-Петербург.
- Жуковский, В. А.: 2000, *Полное собрание сочинений и писем*, Москва, т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов.
- Заболоцкий, Н. А.: 2002, *Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы*, Санкт-Петербург.
- Иванов, В. В.: 1986, 'Метр и ритм в «Поэме конца» М.Цветаевой', *Теория стиха*, Москва, 168–201.
- Кузмин, М. А.: 1999, *Стихотворения*, Санкт-Петербург.
- Ломоносов, М. В.: 1959, *Полное собрание сочинений*, Москва—Ленинград, т. 8: Поэзия; Ораторская проза; Надписи; 1732–1764 гг.
- Луцевич, Л. Ф.: 2002, *Псалтырь в русской поэзии*, Санкт-Петербург.
- Мазур, Н. Н.: 2002, 'Комментарий к стихотворению Е. А. Боратынского «Мадригаль. Пожилой женщи́нѣ и все еще прекрасной»', Е. А. Боратынский, *Полное собрание сочинений и писем*, Москва, 304–305, т. 1: Стихотворения 1818–1822 годов.
- Остолопов, Н. Ф.: 1821, *Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым*, Санкт-Петербург, ч. 2.
- Пеньковский, А. Б.: 2004, *Очерки по русской семантике*, Москва.
- Поздняя латинская поэзия: 1982, Москва.
- Пушкин, А. С.: 1977, *Полное собрание сочинений: В 10 т.*, Издание 4-е, Ленинград, т. 3: Стихотворения 1827–1836.
- Пушкин, А. С.: 1978, *Полное собрание сочинений: В 10 т.*, Издание 4-е, Ленинград, т. 5: Евгений Онегин; Драматические сочинения.

- Роднянская, И. Б.: 2006, *Движение литературы*: В 2 т., Москва, т. 2.
- Семенко, И. М.: 1970, *Поэты пушкинской поры*, Москва.
- Скворцов, А. Э.: 2005, *Игра в современной русской поэзии*, Казань.
- Скворцов, А. Э.: 2006, 'Дело Семенова: фамилия против семьи (Опыт анализа поэмы Олега Чухонцева «Однофамилец»)', *Вопросы литературы*, № 5, 5–41.
- Скворцов, А. Э.: 2007, 'Истоки и смысл поэмы Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)»', *Ученые записки Казанского государственного университета*, Т. 149, Кн. 2., 165–179.
- Скворцов, А.: 2009, 'Апология сумасшедшего Къё-Къё: выбранные места из философической переписки с классикой. Опыт прочтения одного стихотворения Олега Чухонцева', *Знамя*, № 8, 176–186.
- Скворцов, А.: 2011, 'Трагикомический бурлеск: «Прощанье со старыми тетрадами...» Олега Чухонцева', *Вопросы литературы*, № 1, 252–279.
- Случевский, К. К.: 2004, *Стихотворения и поэмы*, Москва.
- Сологуб, Ф. К.: 1995, *Стихотворения*, Томск.
- Сумароков, А. П.: 1787, *Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе, покойного Действительного Статского Советника, Ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигского Ученого Собрания Члена Александра Петровича Сумарокова*, Москва, Часть I.
- Тарлинская, М.: 1999/2000, 'Синтаксис строфы в «Евгении Онегине» (анализ по главам)', *Philologica*, vol. 6, № 14–16, 323–347.
- Твардовский, А. Т.: 1986, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград.
- Томашевский, Б.: 1941, 'Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы)' *Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сборник научно-исследовательских работ*, Москва—Ленинград, 263–334.
- Третьяковский, В. К.: 1989, *Psalter 1753*, Paderborn—München—Wien—Zurich.
- Тютчев, Ф. И.: 1965, *Лирика*: В 2 т., Москва, Т. 1.
- Фет, А. А.: 1986, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград.
- Херасков, М.: 1797, *Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные*, Москва, Часть III.
- Черный, Саша: 1996, *Стихотворения*, Санкт-Петербург.
- Чухонцев, О. Г.: 1989а, *Ветром и пеллом: Стихотворения и поэмы*, Москва.
- Чухонцев, О. Г.: 1989б, *Стихотворения*, Москва.
- Чухонцев, О. Г.: 1997, *Пробегающий пейзаж*, Санкт-Петербург.
- Чухонцев, О. Г.: 2005, *Из сих пределов*, Москва.
- Чухонцев, О., И. Шайтанов: 2004, 'Спорить о стихах?', *Арион*, № 4, 61–75.
- Шапир, М. И.: 2003, 'Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)', *Вопросы языкознания*, № 3, 31–78.
- Шапир, М. И.: 2006, '«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*, Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир, Под общей редакцией М. И. Шапира, Москва, 875–905.
- Шекспир, Вильям: 1996, *Полное собрание сочинений в 14 т.*, Москва, Т. 12.
- Шенгели, Г. А.: 1921, *Трактат о русском стихе*. Ч. I. Органическая метрика, Одесса.
- Horatius, 1990: Quintus Horatius Flaccus, *Oden und Epoden* (Lateinisch/Deutsch), Stuttgart.