

УДК 821.161.1

## ИСТОКИ И СМЫСЛ ПОЭМЫ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА «ИЗ ОДНОЙ ЖИЗНИ (ПРОБУЖДЕНИЕ)»

*А.Э. Скворцов*

### Аннотация

Статья посвящена анализу поэмы крупнейшего русского поэта Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)». Литературоведением его творчество практически не изучено.

Сочинение Чухонцева анализируется в работе с точки зрения её композиционного и сюжетного построения. Значительная часть исследования отведена изучению формальных особенностей стиха поэмы.

Произведение погружается в широкий историко-культурный контекст и рассматривается на фоне поэзии Чухонцева в целом. Это позволяет выявить её общетипологические особенности и оригинальные черты.

В работе сочетаются различные способы анализа поэтического текста: историко-литературный, интертекстуальный и статистический. Благодаря последнему обосновывается исходное предположение о динамическом взаимодействии поэтического и прозаического начал в произведении.

---

Творчество одного из крупнейших современных русских поэтов Олега Чухонцева (р. 1938) не обойдено вниманием критики. За сорок с лишним лет накопились десятки откликов на его стихи. В то же время суждений, перерастающих рамки критических работ, не так много [1, 2]. Литературоведение же по не вполне ясным причинам вообще практически игнорирует его фигуру. До сих пор нет работ, в которых поэтика Чухонцева рассматривалась бы всесторонне, отсутствуют исследования, посвящённые связям его поэзии с предшественниками и современниками, интертекстуальному пласту его стихов, нет работ статистического, стиховедческого характера, не составлен частотный словарь его поэзии.

Некоторые аспекты поэтики Чухонцева затрагивались в монографии «Игра в современной русской поэзии» [3, с. 27–36]. Однако не менее важно осуществить попытки целостного анализа отдельных его произведений, не попадавших в поле внимания филологов. *Opus magnum* Чухонцева, поэма «Однофамилец», была проанализирована нами ранее [4]. Здесь же в качестве объекта исследования выступает поэма «Из одной жизни (Пробуждение)» (1977, 1980, далее – ИОЖ. Все цитаты из поэмы приводятся по изданию 2005 года – [5, с. 208–212]). Анализ проводится по нескольким параметрам: генетическим истокам поэмы, её сюжетно-композиционным особенностям, стиховедческому аспекту (метр, ритм, рифма etc).

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. Причем 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 шел 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 бьется строка: «Проснувшись и в сознание приходя...» Я написал строфу. Потом еще. Меня толкают: пора, мол, идти. «Сейчас, сейчас», – говорю и продолжаю писать. Так сочинил строк двадцать и по дороге закончил все. А через три года еще и дописал к этому стихотворению цикл» [6]. Получившийся цикл можно квалифицировать и как поэму. Сам автор не дал ясного жанрового определения своему сочинению ни при одной из его книжных публикаций [7, с. 103–108; 8, с. 206–210; 9, с. 250–254; 5, с. 208–212], но в издании 1997 года, «Пробегающий пейзаж: Стихотворения и поэмы», перенес 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» [10, с. 20] зыбка. В данном случае первичный импульс был спонтанным и сугубо личным, но впоследствии, по прошествии трех лет, произведение стало конструироваться по своим внутренним законам. Один эпизод из жизни автора превратился в описание опыта совсем иной жизни.

Когда критики говорят о достоинствах поэзии Чухонцева, их внимание обращено преимущественно на лирику, поэмы же упоминаются редко [1]. В иных случаях, как о само собой разумеющемся, говорится о том, что большая форма даётся автору значительно хуже собственно лирики [11, с. 42–43]. Но подобные взгляды представляются неубедительными. Чухонцев – один из немногих современных авторов, кому наряду с несомненными лирическими достижениями удалось дать замечательные образцы жанра, казалось бы, почти угасшего в русской поэзии к концу XX века. Более того, можно утверждать, что лироэпичность – вообще базовый принцип поэзии Чухонцева, так как даже в «малообъёмных» стихах он на протяжении всего своего творческого пути стремится выразить не просто внутренний опыт отдельного «я», но и коллективного «мы». Но в культуре, всё более жёстко разделяющей авторов и публику на несоприкасающиеся сегменты, подобная эмоциональная широта – драгоценная редкость (более подробно см. [12]).

По ряду причин лироэпический вид сочинений в конце XX века «девальвировался». И Чухонцев осознанно во многом шёл наперекор сложившемуся представлению об архаичности поэмы, словно желая доказать, что жанр жив. Стремление к изменению традиционных форм изнутри, скрытая полемичность по отношению к существующим образцам – постоянная черта его поэтики.

Подзаголовок поэмы Чухонцева символически прочитывается как «воскрешение». Похожая семантика заглавия уже встречалась в русской литературе – это роман Г. Газданова «Пробуждение» (1964), где речь идёт о физическом

и душевном пробуждении-воскрешении человека под влиянием любви. Но сочинение Чухонцева называется несколько иначе. Смысл названия 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 восстание из мертвых к новой жизни, и преддверие Страшного Суда, но в то же время и переход от захватывающей реальности сна к унылому сну наяву.

Событийный фон поэмы прост. Д. Смит в одной своей работе, посвящённой поэтическому женскому сказу у А. 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» [13, с. 404]. В замечании исследователя бесспорно лишь одно: действие происходит воскресным утром в квартире (или доме). О более точном месте действия можно только догадываться. И хотя дочь мыслит о проведении досуга так: «<...> вот где балдеешь: / взять хоть Лужники <...>» [5, с. 210], а мать вспоминает, как «один художник / водил ее в шикарный ресторан» [5, с. 209], делать из этого однозначные заключения нельзя. Конечно, Лужники – знаменитый стадион в Москве, а шикарный ресторан вряд ли находится в деревне, но текст допускает предположение, что изображённая семья живёт не в столице, а в Подмоскovie. Во-первых, герои поэмы явно негородского происхождения. Касательно бабушки 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 Киселевке дома». Во-вторых, даже если герои и проживают в Москве, изъясняются они просторечно, да и оперируют явно не столичными, а провинциально-деревенскими категориями, что прекрасно вписывается в художественный мир Чухонцева.

Единственная точная примета места действия выполняет в тексте не столько функцию обозначения хронотопа, сколько придаёт повествованию сатирические обертона: в Лужниках в семидесятые годы проходили выступления поэтов-эстрадников, собиравшие десятки тысяч зрителей. Не случайно единственный же 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, более подробно о котором будет сказано ниже. Героиня восторженно цитирует услышанную в Лужниках строку неизвестного ей стихотворца, но автор внутри её монолога погружает строку в такой контекст, где она не может не восприниматься иронически. Речь идёт о знаменитом в своё время стихотворении Е. Евтушенко «Идут белые снега...», завершающимся сентенцией: «<...> если будет Россия, / значит, буду и я». Чухонцев не воспроизводит последние строки стихотворения, но внутренне полемизирует с декларативно-пафосной и этически сомнительной позицией современника. В ИОЖ это выглядит так: «<...> а я люблю воскресную программу, / жуешь себе с колбаской бутерброд, / а кто-нибудь, трясая 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 один-

надцать копеек – / копейка олимпийский сбор, гляжу, – / один выходит, свитерок с фасоном, / сию 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 просто ком вот тут, / не сразу раскусила, что с капустой, / да где тут аппетит, а стадион / так и гудит! <...>» [5, с. 210]. Что для героини – преддверие катарсиса, то 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.

В одном интервью Чухонцев прокомментировал этот эпизод ИОЖ: «Не могу себе представить, чтобы кто-то из настоящих любителей (поэзии – А.С.) пошел 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 такое чувство, как легкая зыбь, когда волна чуть-чуть плещется, – жующий зал» [14]. «Олимпийский сбор» позволяет конкретизировать время действия – конец 1970-х годов.

Герои ИОЖ могут жить и в столице, и в Подмосковье: автора интересует не определённая географическая точка, а Россия вообще, и типичная российская семья, способная существовать где угодно – от Калининграда до Чукотки.

Что же касается «сказа», которым, по мнению Д. Смита, написана вся поэма, то дело обстоит ещё сложнее. 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 также игрой с точками зрения в плане идеологии, психологии и фразеологии (по терминологии Б.А. Успенского) и типами повествования то от третьего, то от первого лица, причём предугадать, где произойдёт подобный переход, практически невозможно. В самом общем виде схема такова: отец показан через косвенную речь, мать представлена косвенной и внутренней речью, дочь – внутренней при внешне полном отсутствии авторской, бабушка – внутренней речью персонажа, затем полностью переходящей в авторскую.

За исключением бабушки герои поэмы бесфамильны и безымянны. Её зовут Матрена. Единственное имя собственное вводится в поэму с помощью прямого обращения героини ко всевышнему: «<...> прости меня, неграмотную дуру, / <...> / помилуй бестолковую Матрену» [5, с. 211]. Имя героини вызывает устойчивую ассоциацию с именем другого, куда более знаменитого персонажа – героини рассказа А. Солженицына «Матренин двор». 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 «Матрена» обладает и символическим зарядом: это прозрачный намёк на старославянизм «матерь», а он по естественной стилистической ассоциации связан с устойчивым словосочетанием «матерь Божья».

И молитвенное обращение Матрены к Богу в финале поэмы далеко не случайно (сакральное имя или местоимение «Ты» поминается в различных падежах десятикратно), причём так же не случайно высокие материи не возникают в монологах трех остальных героев.

Итак, композиция поэмы формально представляет четыре разные точки зрения на одну общую жизнь, причём все они подаются с помощью различных типов речи. 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 Пушкина, «Современники» и «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» В. Маяковского, «Соррентийские фотографии» В. Ходасевича, «Василий Тёркин» А. Твардовского, «Детские фотографии» А. Дидурова и др.) либо воспроизводится «хаотическая» многоголосица, принципиальное смешение нескольких, а то и множества точек зрения («Сорок сороков», «Свободное время» В. Коркия, поэмы М. Сухотина и «Большая Р.» В. Строчкова). Коллажная полифония, относительно близкая эстетическому опыту Чухонцева, в начале XX века наиболее отчетливо проявилась в «Двенадцати» А. Блока, затем в той или иной степени её использовали М. Кузмин («Лазарь», «Форель разбивает лед»), Н. Заболоцкий («Безумный волк»), А. Ахматова («Поэма без героя»). Во второй половине XX века к ней обращались авторы самых разных эстетических ориентаций, причем не столько в лироэпике, сколько в лирике или в песнях – И. Бродский, В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Ким, А. Тимофеевский, А. Вознесенский, Э. Лимонов, С. Соколов, М. Науменко, А. Башлачев, Я. Дягилева, Е. Летов, А. Величанский, Л. Рубинштейн, Д. Пригов, Т. Кибиров, Н. Искренко, В. Друк, Е. Бунимович и многие другие.

Но сюжетно-композиционная структура ИОЖ с её строгим разделением на четыре части, до известной степени соответствующие четырём голосам персонажей, отсылает больше к прозаической, чем к поэтической традиции. Здесь также можно привести немало примеров из самых разных литератур и эпох: «Опасные связи» Ш. де Лакло, «Лунный камень» У. Коллинза, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Д. 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».

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 чаше» (1920-е гг.), фильм А. Куросавы «Расёмон» (1950) и поэма И. Бродского «Посвящается Ялте» (1969). Они выстраиваются именно в такой последовательности по ряду причин, прежде всего, по хронологии, но также и по однонаправленной генетической зависимости. Роман Браунинга – первоисточник идеи «В чаше», фильм Куросавы – экранизация рассказа Акутагавы, а «Расёмон» (именно знаменитый фильм, шедший в СССР в первой половине 1960-х годов, а не менее известный 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 возникла мысль о противопоставлении Чухонцева Бродскому [1], и данный случай – одно из подтверждений её обоснованности.

Размер «Посвящается Ялте» Бродского восходит к белому стиху драм Пушкина, ориентированному на драмы Шекспира. Отчётливая драматургичность поэмы намеренно подчёркивается самим автором. 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. При этом лицо, задающее вопросы, 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 изложить историю 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 на Кузмина.

Итог рассказа «В чаше» пессимистичен: истина неустановима, в мире властвует ложь и иллюзия, а разумному и нравственному человеку ничего не остаётся, как стать законченным агностиком. Итог фильма «Расёмон» прямо противоположен – истина существует и, в принципе, находима, но к тому 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 её вообще не знать. Мир устроен не то чтобы несправедливо, скорее, абсурдно, в нём могут быть внезапно нарушены все логические и человеческие связи, что настраивает 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 предшественников поэмы Чухонцева. Сходство двух произведений не только метрическое, но и во многом композиционное: разделение повествования на определённое количество частей по числу точек зрения персонажей на описываемую ситуацию. Но ИОЖ в некотором смысле устроена сложнее и изощрённей, чем «Посвящается Ялте». При этом ситуация, смоделированная Чухонцевым, не оставляет ощущения искусственной, хотя и искусной символической конструкции, как в произведениях Акутагавы, Куросавы и Бродского. Во-первых, Чухонцев изображает отнюдь не исключительную, детективную ситуацию, как у Бродского, и, тем более, не имеющую налёта сверхъестественности, как у японских художников. Оттого 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 Чухон-

цев разнообразно играет с внутренней речью героев. Это уже не театральная условность, как монологи вслух и реплики в сторону, а условность поэтическая: перед нами изображение не устной речи персонажей, а их мыслей. Говоря с самим собой, человек более откровенен, чем когда-либо, хотя и в такой ситуации возможен самообман или неспособность к критической самооценке. Кроме того, метафизический итог ИОЖ, окрашенный 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, хотя тоже относительна и не выходит за пределы искусства, в данном случае поэзии: в реальности алкоголики и замученные жизнью домохозяйки не мыслят правильными стихами.

ИОЖ написана одним из традиционных размеров отечественного классического стиха. История русского пятистопного ямба знает периоды его использования преимущественно в элегиях и драмах, но начиная с экспериментов В. Жуковского 1810-х годов значение приобретает разделение этого пятистопника на рифмованный и белый [15, с. 121–125]. После пушкинских «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» белый пятистопный ямб становится в основном размером стихотворных драм, и традиция эта отчасти жива до сих пор (см., например, подавляющее большинство пьес В. Коркия и стихотворные фрагменты пьес «Чума на оба ваших дома» Г. Горина и «Сказка Арденнского леса» Ю. Кима).

Пятистопный ямб «Посвящается Ялте» и ИОЖ – единый метр, но белый и рифмованный пятистопный ямб – разные размеры. В то же время их семантический ореол у Чухонцева часто сближается до неразличимости. Неполное семантическое расхождение между близкородственной парой пятистопников в русской поэтической традиции обусловлено исторически. Подобные «срывы» в рифмованный стих совершал уже Пушкин в «Борисе Годунове», причем эти его эксперименты странным образом оказывались незамеченными на протяжении более полутора столетий [16].

У Чухонцева в плане взаимодействия рифмованного и белого стиха особый интерес представляет стихотворение «Бывшим маршрутом» (1973), где рифмованные по смежному принципу стихотворные строки пятистопного ямба перемежаются фрагментами так называемой мнимой прозы, по рабочему определению М.Л. Гаспарова, написанной белым пятистопным ямбом [17, с. 18–19], критику предложенного им понятия (см. [18, с. 62]).

Но Чухонцев не одинок в стремлении экспериментировать с комбинированием рифмованного и белого пятистопного ямба. В последней трети XX века подобное делали многие авторы. Достаточно указать на «Сегодня дважды в ночь я видел сон...» (1977) и «Еще далеко мне до патриарха...» (1980) С. Гандлевского, «Малолеток» (1984–1986) Д. Самойлова, «И вот американские стихи...» (1991) Д. Быкова, «Пишу тебе из общего давно...» (начало 1980-х) и «вот на линованном листе письмо...» (2006) А. 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» [15, с. 125]. Ныне, давно разветвившись на несколько формально-семантических рукавов, пятистопный ямб под пером некоторых авторов подчас вновь сливается в единое смысловое русло – эффект любопытный и неординарный.

Итак, сюжетно-композиционные и метрические истоки «Пробуждения» сложны и полигенетичны. Разделение единого повествования на четыре части, каждая из которых манифестирует определённую точку зрения, само по себе создаёт драматический (и отчасти драматургический) эффект. Но перед нами не пример ролевой лирики, а текст более сложно организованный, уже хотя бы потому, что «ролей»/голосов на самом деле пять – последний принадлежит автору, то маскирующемуся с помощью голоса персонажа, то вполне отчётливо говорящему своим голосом «внутри» речи героя. Ненавязчивая подача формальных изысков или их максимально возможное сокрытие – устойчивая черта поэтики Чухонцева.

Помимо драматического субстрата и собственно лироэпического начала для поэмы не менее важным оказывается эффект влияния прозы. Он сказывается как на композиции, о чём упоминалось выше, так и на устройстве стиха. В поэме Чухонцев, следуя основному руслу развития своего творчества, мастерски создаёт у читателя ощущение прозаизированности стиха, вместе с тем, не превращая поэзию, по выражению Пушкина, «в прозу, да и дурную».

Для вещественного выражения взаимодействия прозаического и поэтического начал в ИОЖ необходимо произвести статистический анализ текста поэмы 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 enjambement'ов. «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» [19, с. 48].

*Количество строк.* Все части по 40 строк – идеально ровное членение, всего 160 строк. Рифмовка перекрёстная (аБаБ), и в каждой части по 10 строфоидов. По сути Чухонцев играет с числовыми стиховедческими 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. На самом деле во всех четырёх случаях это единство может быть естественно 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.

Подобные опыты встречались в творчестве Чухонцева до и после ИОЖ. В частности, ряд фрагментов «Однофамильца» организован именно таким образом, причём в некоторых местах автор вообще отказался от знаков препина-



ния. Из недавних стихов поэта можно упомянуть стихотворение «а если при клонировании...», написанное тем же размером, что и ИОЖ, но без знаков препинания и без заглавных букв.

*Речевые характеристики персонажей.* Особый интерес представляет использование высокого, книжного стиля в речи персонажей. 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 героев, они свидетельствуют о переключении точки зрения и вкраплении авторского голоса в повествование.

Часть 1. Причастия и деепричастия – в 5 строках; высокий стиль – в 3 строках.

Часть 2. Причастия и деепричастия – в 5 строках; высокий стиль – в 4 строках.

Часть 3. Деепричастия – в 2 строках; высокий стиль – в 1 строке.

Часть 4. Причастия и деепричастия – в 14 строках; высокий стиль – 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 героини, 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, но и переживает из-за отношений со всеми другими членами семьи, однако круг её мысленных интересов ограничен бытом и почти не выходит за его пределы. Дочь-подросток, с одной стороны, демонстрирует явную инфантильность, несколько несоответствующую 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» является единственной героиней, способной перейти от быта к бытию – правда, не без помощи автора, поскольку её голос тесно переплетён с голосом повествователя.

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. В то же время подобные переходы типичны для лироэпических (и отчасти ли-

рических) сочинений самого Чухонцева, и потому этот приём можно рассматривать как идейно-тематический топос художественного мира поэта.

*Инверсии.* Инверсированная речь есть речь по преимуществу поэтическая, и необычный порядок слов в предложении для стихотворной речи естествен, чего не скажешь о прозаической или, тем более, устной речи. 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 интересные 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, автор отказался от такого написания по эвфоническим соображениям, дабы не допустить слияния двух гласных в начале строки, намеренно утяжелив синтаксис, сдвинув его в сторону поэтического, а не прозаического. Выражение «я нарисую обнаженной вас», напротив, и в разговорной речи могло звучать именно так, инверсированно: вполне возможно, это цитата из 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 частях.

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, сказала бы: «прости меня, дуру неграмотную», хотя ниже в поэме и стоит строка «помилуй бестолковую Матрену». 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 Матрену». В реальной ситуации старуха, скорее всего, сказала бы «помилуй, меня, бестолковую».

В целом количество инверсий в поэме заметно возрастает от первой к последней части вместе с изменением стиля от разговорно-сниженного к высокому и молитвенному – это «антипрозаическая» тенденция.

*Пиррихии.* Здесь, как и в случае с цезурой и рифмовкой (см. ниже), помимо чисто количественных показателей для большей наглядности имеет смысл привести 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%). Пропуски трёх ударений в 29 строках – 72%, причём строка «замерзший караульный старшина» 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%). 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%). Пропуски трёх ударений в 3 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) 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».

В то же время исчезающе 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 наблюдается лишь в четвёртой части поэмы, и это свидетельствует о её относительно большей ритмической консервативности, что хорошо согласуется с семантикой финала поэмы. Но общая тенденция ритмики поэмы, явный отход от навязчивой метрической схемы с её пятью обязательными ударными местами приближает ритм сочинения к естественной, непреднамеренно организованной речи, в которой обычно нет навязчивого или легко уловимого слухом чередования сильных и слабых ударных мест.

*Мелодика* поэмы (совпадение/расхождение ритмической и логической интонаций), как следует из распределения ударных и безударных мест, тяготеет к говорному типу стиха и только в последней части склоняется к декламационному.

*Цезура*. 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%).

Цезура в поэме плавающая, она непредсказуемо возникает то после второй, то после третьей стопы, а примерно в трети случаев режет слово по живому. Она далека от классичности, её мерцающее состояние «прозаизирует» ритмику стиха, создавая гибкую интонацию разговорной речи. Чаще всего цезура встречается после второй стопы, меньше – после третьей (особенно в третьей части), но наиболее показательное устойчивое полное отсутствие цезуры в среднем в

30% случаев. В этом смысле особо интересна четвертая часть – монолог Матрены, 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», однако ритм коды лишь чуть более ровен, чем в трёх предыдущих частях, причём вследствие снижения пиррихий, а не за счёт большей урегулированности цезуры.

Вывод о цезурированности стиха поэмы сходен с касающимся пиррихий: внутрискладовое членение весьма разнообразно, оно создаёт гибкую, непредсказуемую интонацию стиха и также работает на эффект непреднамеренности, разговорности речи.

Enjambement`ы. Часть 1 – 18 случаев (45%); часть 2 – 14 случаев (35%); часть 3 – 12 случаев (30%); часть 4 – 6 случаев (15%).

Количество enjambement`ов как специфически стихового ритмико-синтаксического явления от части к части неуклонно падает. Особенно заметны переходы от первой ко второй и от третьей к четвертой частям. В этом отношении речь в повествовании синтаксически становится всё более плавной и ближе к финалу более торжественной – это «антипрозаическая» тенденция.

*Рифма.* 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 предударным согласным – 4 пары (3 мужских, 1 женская) – 20%; узуально точные рифмы с несовпадающим предударным 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 предударным согласным – 2 пары мужских – 10%; узуально точные рифмы с несовпадающим предударным 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% – а это самый высокий показатель для всех типов рифм. Узуально точной рифма типа «скамеек/копеек» является исторически, в пушкинское время её посчитали бы однозначно точной, но для последней трети XX века её точность относительна. Современный читатель привык воспринимать в качестве точной рифму не только с совпадающими гласными и заударной частью, но и с опорным согласным, то есть не «родит/паразит», а «кран/ресто-

ран». Но и бесспорно точные рифмы в поэме все же не полностью нивелированы, их количество колеблется от 10 до 40%, причем в двух случаях процент оказывается средним – по 20%. Однако узуально точные вкуче 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 случая очевидно нетривиальных рифменных пар – составная рифма, тяготеющая к каламбурности: «вправить/права ведь» во второй части и два примера из четвертой 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». Интересно, что в конце частей Чухонцев предпочитает ставить либо точную, либо сложно организованную, составную рифму – таковых три случая из четырёх. Читательское внимание естественно концентрируется на сильной позиции текста. Узуально точные и приблизительные рифмы, рассеянные по тексту, по всей видимости, показались автору в финалах частей нежелательными, и он допустил лишь один такой случай в конце первой части – «плюнул/подумал».

Вообще Чухонцев владеет любыми типами рифмовки, по мере необходимости рифмуя то неброско, то изощрённо. Рифмовка поэмы по современным канонам 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: «домом/ожесточенным», и случаи простейших глагольных рифм: «повалиться/пробудиться». Рифма не выпячивается, по всей видимости, для того, чтобы читатель не отвлекался на её слишком заметную искусственность и сосредоточил своё внимание на потенциально бесконечно льющемся потоке «спонтанной» внутренней речи.

Как ни парадоксально, но даже 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).

Итак, формально-выразительные средства поэмы объективно разделяются на тяготеющие к созданию эффекта разговорности и прозаичности (речевые характеристики персонажей, употребление сниженной лексики, подвижная цезура, обилие пиррихий, мелодика стиха и даже способ рифмовки) и эффекта 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 – enjambement`ов, редкие случаи спондеев, употребление, пусть и единичное, риторических повторов: «<...> и была такая, / такая рань еще <...>»). В то же время стихии прозы и поэзии наряду с драматической основой в поэме сосуществуют – нераздельно и неслиянно.

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» [20, с. 383]. Чухонцев – поэт, скорее, драматического склада, но мысль классика вполне применима и к его творчеству. Читатель слишком хорошо может почувствовать ароматический букет ИОЖ – амбре самогона, перегара, общепитовских пирожков, – вообще запах бедной, горькой, неустроенной жизни самого обычного, среднестатистического советского человека. Поэт живописует мир, где люди несчастны, одиноки и душевно глухи даже к самым близким, мир людей, не способных к последовательному размышлению и углубленному самоанализу, мир, в котором, кажется, точно в болотной тине вязнет и тонет всякое истинно человеческое проявление. Но его грустные жители все же время от времени смутно ощущают тоску по какой-то иной, невыносимо прекрасной действительности – и это даёт надежду персонажам, автору и читателям.

В поэме «Из одной жизни (Пробуждение)» Чухонцев, в полном согласии с общим духом своего творчества, балансирует меж «поэтичностью» и «прозой жизни», содержательно и формально воссоздавая их драматическое единство, но в конечном итоге авторское песнопение гармонизирует болящий дух персонажей, и над нищей скудностью представленного быта торжествует пронзительная возвышенная нота – как и бывает в подлинной поэзии.

### Summary

*A.E. Skvortsov.* The sources and the meaning of the Oleg Chuhontcev's poem "Iz odnoj zhizni (Probuzhdenie)".

The analysis of the first-rate insufficiently explored Russian poet Oleg Chuhontcev's poem "Iz odnoj zhizni (Probuzhdenie)" was made.

The composition and subject of the poem have been analysed. The investigation of formal characteristics of verse is the significant part of this research.

The historical and cultural context of the poem was described and the latter one was considered on the background of Chuhontcev's poetry as whole. This allowed us to determine the typical and original features of the poem.

Several analysis methods were used in our work, in particular historical-literary, intertextual and statistical methods. Due to the statistical approach the assumption about dynamical interaction of poetical and prose elements in the poem was proved.

### Литература

1. *Шайтанов И.* Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева // *Арион.* – 1999. – № 4. – С. 73–79.
2. *Роднянская И.* Горит Чухонцева эпоха // *Новый мир.* – 2004. – № 6. – С. 167–172.
3. *Скворцов А.Э.* Игра в современной русской поэзии. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2005. – 364 с.
4. *Скворцов А.Э.* Дело Семёнова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы Олега Чухонцева «Однофамилец» // *Вопр. лит.* – 2006. – № 5. – С. 5–41.
5. *Чухонцев О.Г.* Из сих пределов. – М.: ОГИ, 2005. – 320 с.

6. *Солдаты литературы*. Интервью с Олегом Чухонцевым. Беседовал Ян Шенкман // НГ Ex libris. – 2005. – 20 октября. – С. 1–2.
7. *Чухонцев О.Г.* Ветром и пеплом: Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. – 126 с.
8. *Чухонцев О.Г.* Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1989. – 303 с.
9. *Чухонцев О.Г.* Пробегаящий пейзаж. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. – 272 с.
10. *Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 314 с.
11. *Перельмутер В.* Фрагменты о книге поэта // Арион. – 2005. – № 1. – С. 32–44.
12. *Скворцов А.* Энергия самовозрастания (О поэзии Олега Чухонцева) // Знамя. – 2006. – № 6. – С. 178–184.
13. *Смит Д.* Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 526 с.
14. *Чухонцев О., Шайтанов И.* Спорить о стихах? // Арион. – 2004. – № 4. – С. 61–75.
15. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: «Фортуна Лимитед», 2000. – 352 с.
16. *Дж. Томас Шоу.* Поэтика неожиданного у Пушкина. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.
17. *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 288 с.
18. *Шапир М.И.* Universum versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII – XX веков. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Кн. 1. – 536 с.
19. *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Под общей ред. М.И. Шапира. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 927 с.
20. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1967. – Т. 5. – 624 с.

Поступила в редакцию  
24.11.06

---

**Скворцов Артем Эдуардович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета.