DOI: 10.26907/2074-0239-2021-66-4-215-224
УДК 821.161.1

«КОНТРАПУНКТИК МУЗЫКАНТА»: ИНТОНАЦИЯ И ДИАЛОГИЗМ В ПОЭЗИИ И. ЧИННОВА

© Анна Семина

“COUNTERPOINT OF A MUSICIAN”: INTONATION AND DIALOGISM IN I. CHINNOV’S POETRY

Anna Semina

The article researches the specificity of Igor Chinnov’s lyrical poetry and highlights its intonational dominant principle and dialogism. We study the way Chinnov skillfully combines semantic and rhythmical intonations within the framework of the same text, so that poetry is naturally born, as a fragment of spontaneous speech. In those rhymes, full of tragic element and reflections on the 20th century discordant vicissitudes, Chinnov uses rhythmical shifts by intentionally destroying the melodic harmony of a regular meter. Chinnov’s desire to turn poetry into prose and his use of the natural speech intonation in such verses is compared with Russian concretists, who had to write poetry in the USSR in the second half of the 20th century by using the language, which discredited itself being exploited by the totalitarian rule when it was used as a tool of manipulation of millions of people. These reflections result in the minimal use of tropes, the use of clichés and quotations, as well as the emphasis on the intonational expression in verse, which means an attempt to create a poetic text by using extralinguistic methods.

Keywords: Chinnov, Igor Chinnov, intonation, rhythm, dialogism, prosaization, concretism, impossibility of poetry, Paris note.

В статье рассматривается специфика лирики Игоря Чиннова, делается акцент на ее интонационной доминанте и диалогизме. Рассматривается, как поэт виртуозно совмещает смысловую и ритмическую интонации в рамках одного текста, так что поэтический текст рождается словно бы сам собой, как фрагмент естественной речи. Предполагается, что в стихах, наполненных трагизмом и рефлексией о дисгармонии исторических поворотов XX столетия, Чиннов использует ритмические перебои, намеренно разрушая музыкальную гармонию регулярного метра. Стремление поэта к прозаизации и ориентация на интонацию естественной речи в подобных стихотворениях сопоставляется с практикой русских конкретистов, вынужденных во второй половине XX века в СССР писать стихи на языке, который себя дискредитировал, будучи объектом эксплуатации тоталитарного режима и средством обмана миллионов людей. Рефлексия над этим приводит авторов к минимализму художественных средств, использованию языковых клише и цитат, а также к повышению удельного веса интонационной выразительности стиха – то есть к попытке создать поэтический текст экстралингвистическими способами.

Ключевые слова: Чиннов, Игорь Чиннов, интонация, ритм, диалогизм, прозаизация, конкретизм, невозможность поэзии, Парижская нота.

Исследователи уже отмечали диалогичность поэзии И. Чиннова [Дворецкая], прозревая в ней в числе прочих особенностей «движение к себе-седничеству с иным миром» [Ничипоров, с. 140]. Справедливость подобных наблюдений не подлежит сомнению: к стихам Чиннова в высшей степени применима характеристика, которую дал поэзии С. Есенина Марк Щеглов, назвав ее «лирикой общения»: это поэзия, которая «вообще немислима без того, кто воспринимает» [Щеглов, с. 112–113]. В связи с этим в корпусе текстов Чиннова обращает на себя внимание боль-

шое количество стихотворений, содержащих явное или имплицитное обращение к адресату: «Милый друг, спасибо за молчание...» [Чиннов, т. 1, с. 361]; «Ты был жив недавно. Тяжело болел...» [Там же, с. 359]; «Забавное, милый, лекарство...» [Там же, с. 481]; «Друг, посадят вас на электростул...» [Чиннов, т. 2, с. 38] и мн. др. Несмотря на справедливость суждений о «фиктивной коммуникативности» поэтического текста [Левин, с. 467], [Невзглядова, с. 18], представляется все же, что поэзия может быть диалогична в широком, философском смысле – осо-

бенно в XX столетии, когда философия диалогизма так или иначе пронизывает все сферы культуры. Очевидно, что в стихах поэт не обращается напрямую к некоему собеседнику, даже если текст принадлежит к жанру послания, – поскольку адресат является все же не живым лицом, а моделируемым художественным образом, – однако данное обстоятельство не отменяет возможности рассмотреть поэзию того или иного автора в контексте диалога – не на бытовом, а на онтологическом уровне.

Лирический субъект Чиннова редко пребывает в одиночестве – для него более характерно лирическое «мы»: *«Житейская глупость и грубость / Уже не касаются нас»* [Чиннов, т. 1, с. 394]; *«Займемся летними полуднями, / Займемся зимними закатами, / Луной на улице застылой»* [Там же, с. 482]. Иногда, что характерно для авторов русского зарубежья, этот коллективный субъект может подразумевать всех русских эмигрантов, а стихотворение – символически аккумулировать коллективный опыт изгнания: *«Да, мы эмигранты, „переселенцы“ / „Отщепенцы“...»* [Там же, с. 439]; *«Мы сброшены с пути, как поезд взорванный / У обгорелого вокзала»* [Там же, с. 247]; *«Мы давно отдыхаем / На чужих берегах»* [Там же, с. 530]. Впрочем, иногда для героя Чиннова характерно обращение к самому себе во множественном числе – в подобных случаях диалог принимает форму автокоммуникации: *«За то, что ты старик, что старикашка ты, / Что мы к веселью опоздали»* [Чиннов, т. 2, с. 60].

Диалогическая направленность стихов Чиннова проявляется также и в том, что текст их изначально подразумевает вовлеченность автора и воспринимающего в определенную речевую ситуацию, которая обоим известна и потому не требует дополнительного пояснения (со стороны читателя же, напротив, предполагает некоторое творческое усилие). По словам лингвистов, «в диалоге неполное языковое высказывание ограничено обычными и стереотипными языковыми элементами (условными формулами) и дополняется знанием ситуации и неязыковыми выразительными средствами» [Горалек, с. 24], что отличает диалог от письменной речи, в которой неязыковые вспомогательные средства отсутствуют. Так, примечательны в этом отношении стихотворения, первые строки которых как бы продолжают некий разговор (читателю словно позволено «подслушать» этот диалог мимоходом): *«Ну что же – не хочешь, не надо...»* [Чиннов, т. 1, с. 334]; *«Человечество? Нет, не хочется...»* [Там же, с. 374]; *«Ну и ну, ну и дела, как сажа бела, трала-лала...»* [Там же, с. 259]; *«Да,*

недужится, неможется...» [Там же, с. 220]; *«Но выше нежного сияния...»* [Там же, с. 219]; *«А умрем – заживем на поверхности солнца...»* [Там же, с. 365]; *«Ну не бессмертие, хотя бы забыть...»* [Там же, с. 205]; *«Что же все бороться и бороться...»* [Там же, с. 240]; *«Ну, а тебе – дела не опротивели?»* [Там же, с. 238] и др. Неполнота высказывания, характерная для речи в диалоге, стихам Чиннова очень свойственна: *«А родина – она всегда, / Она, конечно...»* [Чиннов, т. 2, с. 71]. И хотя исследователи считают законной и вполне традиционной прерогативой поэзии вводить в текст элементы спонтанной речи [Ковтунова, с. 179], представляется, что в таком объеме, как у позднего Чиннова, прежде в авторизованных текстах подобного не наблюдалось.

«Диалог с „чужим“, уже сказанным словом» ныне рассматривается в качестве одной из ведущих тенденций культуры конца XX в. [Сорокина, с. 64]. Цитатность поэзии Чиннова очевидна – причем цитаты у него функционируют в практически неизменном, интонационно оформленном виде: в текст вводятся клишированные фрагменты устной речи, фразеологизмы, поговорки, присказки: *«Да, то-то и оно-то. / Такие-то дела. И что тут скажешь»* [Чиннов, т. 1, с. 516]; *«Все перетрут (работай скорее!) / Терпенье и труд, / И даже веревку у Вас на шее / Они перетрут»* [Там же, с. 450]; *«– Мели, Емеля, твоя неделя – / Ай да люли, разлили малина! / Долина плача, моя долина»* [Там же, с. 193]; *«За морем телушка, душка, полушка. / С миру по мышке, голому кошка»* [Там же, с. 438]; *«Да, жисть-жестянка, да, жисть-копейка, судьба-индейка. / Да, холодно-голод. Не радость старость. (И ночь, и осень)»* [Там же, с. 156]. Играя с пластом народной речи, Чиннов переосмысляет устойчивые выражения, из-за чего последние обретают новый смысловой объем: *«Как говорится, / До скорого! Вернее, до Второго / Пришествия...»* [Там же, с. 222]. Трудно не заметить, как подобная поэтическая техника сближает Чиннова с Вс. Некрасовым, у которого «едва ли не каждая отдельно взятая фраза отсылает к дискурсу, в котором она была создана, и чем более стандартизирована эта фраза, тем интенсивнее ощущается связь с контекстом» [Янечек]. Как и Некрасов, Чиннов, таким образом, посредством употребления языковых клише апеллирует к универсалиям русской ментальности, которые привносят в стихотворение семантическое мерцание контекста.

По-видимому, диалогизм поэзии Чиннова проявляется и на метрическом уровне: так, следующее стихотворение выглядит попыткой диалога с блоковским «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

«Да, траурная колесница
Иль в этом роде. Вот, опять
Кольнуло в сердце. Помолиться,
Приободриться, помечтать

О том, что там (ты веришь?) будет
Эдем, блаженство, торжество...
Скажи, там ничего не будет?
Совсем не будет ничего?» [Чиннов, т. 1, с. 108].

Исследователи неоднократно говорили о «памяти метра», которая является частью «памяти культуры» [Гаспаров, 2012, с. 13]. На диалог с Блоком, помимо метра, в тексте указывает интонация перечисления («Помолиться, приободриться, помечтать»), структура (два четверостишия), концентрация на теме смерти и загробного существования, а также в целом сходство тех ответов, которые оба автора дают на этот экзистенциальный вопрос: у Блока безысходность подчеркивается закольцованным перечислением, которое напоминает дурную бесконечность; Чиннов завершает текст двумя вопросами, последний из которых неявно подсказывает читателю, что ответ на первый вопрос «Скажи, там ничего не будет?» был отрицательным. Инверсия и практически неизменный повтор предпоследнего вопроса с акцентом на слове «совсем» в последней строке заражают читателя тем ощущением ужаса, которое испытывает герой, задающий вопрос. Как и Блок, Чиннов задействует в последней строке – то есть в сильной позиции – уже сказанное выше, усиливая произведенный эффект благодаря изменению порядка слов: тот факт, что читатель получает в новых вариациях все то же содержание, подчеркивает безвыходность ситуации, в которой человек оказывается один на один с небытием. Нарисованный авторами «замкнутый круг», таким образом, повторяет узор человеческого существования, из которого нет выхода в иную реальность.

Свою диалогическую, ориентированную на устную речь поэтическую манеру Чиннов прекрасно осознавал: характерен его автокомментарий в стихотворении «Из шелухи, из чепухи...»: «Не алгебра и не игра, / А контра-пунктик музыканта» [Чиннов, т. 1, с. 380]. Контрапунктом в музыке, как известно, является «искусство сочетания нескольких самостоятельных, но одновременно звучащих мелодий, голосов в одно гармоническое целое» [Малый академический словарь]. Данной особенностью Чиннов, по-видимому, наследует Г. Иванову, диалогичность поэзии которого также уже отмечалась [Трушки-

на]¹. В подобном же музыкальном ключе Чиннов осмысляет и суть человеческой жизни, а метафорой ее бессмысленности выбирает ситуацию, в которой диалог оказывается заведомо невозможен: «Так в опустелой квартире / Ночью звонит телефон» [Чиннов, т. 1, с. 110]. Характерно, что телефон звонит не просто в опустелой квартире, а ночью – безнадёжность ситуации как бы подчеркнута дважды: трудно ожидать, что ночью в квартире кто-то уже появится. Кроме того, текст может отсылать к практике ночных арестов в СССР, поскольку выше говорилось о краткости жизни некоего адресата («Только – недолго продлится / нежная нота твоя. // В срок прозвучала в концерте / И обрывается нить. / Замысла жизни и смерти / Нам не дано изменить» [Там же]). Данное предположение подтверждается эпитетом «опустелая»: квартира не просто пуста – она оставлена, в ней когда-то жили. Удивительно текст перекликается² со стихотворением Г. Иванова «Стоят сады в сияньи белоснежном...», где субъект речи (по-видимому, Бог) говорит герою о том, что жизнь последнего подходит к концу. Тематическое сходство обоих стихотворений позволяет предположить, что текст Чиннова может также приписываться Богу: начинается произведение с фиксации ощущений дирижера («Палочка мерно взлетает: / Музыка, стройно звени!» [Там же]). Как и в стихотворении Иванова, субъект речи у Чиннова обладает информацией о сроке жизни своего адресата, что позволяет сделать вполне однозначные предположения об образе дирижера. Подобная метафора коррелирует с масонскими представлениями о Боге как о Великом Архитекторе Вселенной, которые некогда входивший в масонскую ложу Чиннов переосмысляет в более характерном для него музыкальном измерении.

¹ Разумеется, преемственность по отношению к Г. Иванову у Чиннова прослеживается не только в плане поэтики, но и на уровне философской проблематики, что уже отмечалось исследователями: «В поисках ответов на экзистенциальные вопросы Чиннов идет путем Г. Иванова...» [Хадынская, с. 71].

² Примечательно, что стихотворение Чиннова перекликается с представлениями Б. Поплавского о человеческой жизни как о такте единой великой симфонии бытия и об «антимузыкальности» всякого самосохранения, выраженными в его статьях, например, в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (1930). Любопытно, что название «Парижской ноты» приписывают именно Поплавскому, а Чиннов считал себя наиболее поздним ее представителем, хотя в зрелом творчестве существенно усложнил свою поэтику и отошел от программного аскетизма «ноты».

Представляется, впрочем, что роднит Г. Иванова и И. Чиннова не только и не столько диалогизм, сколько интонационная доминанта их лирики³, которую в поэзии Г. Иванова и в совершенной поэзии вообще интуитивно прозревал лидер «Парижской ноты» Г. Адамович: он всю жизнь, по мысли И. И. Болычева, «пытался добраться до... нерасщепляемого атомного ядра лирики» [Болычев, с. 38]: «Не „Стиль – это человек“, а ритм – это человек, интонация фразы – это человек. Стиль можно подделать, стиль можно усовершенствовать, можно ему научиться, а в интонации фразы или стиха пишущий не отдает себе отчета и остается самим собой» [Адамович, т. 14, с. 77]. И хотя сам Чиннов позже был более склонен определять тональностью «Парижской ноты» лишь стихи раннего периода, под своей приверженностью ее традициям подразумевая исключительно минимализм художественных средств⁴, – думается, что с объединением Адамовича его роднило именно подобное интуитивное ощущение природы лирического стихотворения и его специфики, внутренняя созвучность самой «философии поэзии» «Парижской ноты»⁵, которая заключалась в первую очередь в признании того факта, что «истина по природе своей музыкальна» [Болычев, с. 41]. Любопытно, как данные соображения перекликаются с размышлениями лингвистов об интонации: так, Н. И. Жинкин отмечал, что «не может быть ложных интонаций, ибо интонация – это действительность» [Жинкин, 1998, с. 35], и что «интонация комплементарна ситуации» [Там же, с. 36]. И Иванов, и Чиннов, таким образом, в своей приверженности интонационной доминанте оказываются документально правдивы, словно стремясь запечатлеть сам механизм возникновения поэтического текста с предельной точностью, за протоколировать рождение чуда.

Одним из первых интонацию как основополагающий признак поэтического текста рассмотрел Андрей Белый, описав зарождающийся в по-

эте мелодический рисунок будущего стихотворения как «эмбрион слагаемого размера, определяемого внутреннею напевностью» [Белый, с. 22–23]. По мысли Белого, именно интонация предвосхищает появление слов и строк, служит критерием их отбора. Рассуждения Белого созвучны наблюдениям исследователей: «Интонация приобретает мелодию, отсутствующую в прозаической речи. Она информирует о коррелятивных ей воображаемых ситуациях состояния...» [Жинкин, 1998, с. 49] По словам Б. М. Эйхенбаума, именно особая «лирическая» интонация отличает поэзию от других родов литературы [Эйхенбаум, с. 309]. Вместе с тем интересно, что как литературоведы, так и лингвисты интонацию классифицируют: в частности, Эйхенбаум разделяет лирику на декламативную, напевную и говорную [Там же]; солидаризируясь с ним, В. Е. Холшевников также считает справедливым деление лирики на напевный и говорный типы, – которое, однако, для ученого уже не является чем-то абсолютным: граница между ними проницаема и может нарушаться даже в пределах одного произведения [Холшевников, 1996, с. 145]. Как бы развивая данную мысль с позиций лингвистики, И. И. Ковтунова разделяет интонацию на смысловую и ритмическую, причем, по мысли исследователя, смысловая интонация, которая «переходит известные границы и расшатывает ритм» [Ковтунова, с. 12]. Представляется, что поэзия Чиннова уникальна, поскольку наглядно обнажает схематичность подобных классификаций, органично сочетая как ритмическую, так и смысловую интонации, и, изобилуя признаками спонтанной речи, все же остается при этом мелодичной и напевной. На первый взгляд, по классификации Эйхенбаума, поэзия Чиннова относится к лирике говорного типа, для которой характерны «разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее разнообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной и таким образом „снизить“ ее напевное значение» [Эйхенбаум, с. 310]. В то же время в интервью, данном Дж. Глэду, Чиннов отметил, что критики, которые писали о его поэзии, упустили из виду наиболее существенную ее особенность – стремление автора «дать музыкальную интонацию и вместе с тем совершенно обыденную и житейскую» [Чиннов, т. 2, с. 147–148]. В документе «На вопросы о моей поэтике», опубликованном О. Ф. Кузнецовой, эта тема получает развитие: «Я всегда хотел в стихах музыкальности, мелодичности, плавности, звуковой нежности – и

³ Диалогизм, по-видимому, является следствием этой установки, наиболее наглядным примером ее реализации.

⁴ См., например: «...первая книга, в тонах адамовической „парижской ноты“, со словарем нарочито обедненным, вышла в 1950 году в Париже, благодаря Сергею Маковскому и Георгию Иванову. Вторую книгу... написал в том же сдержанном „парижском“ регистре...» [Чиннов, 1996, с. 8–9].

⁵ Неслучайно исследователи делают акцент на том, что и в поздний период Чиннов оставался верен духу «Парижской ноты», несмотря на откровенно экспериментаторский характер зрелого творчества [Болычев, с. 31].

полного совпадения *мелопеи с логопеей*⁶, логической интонацией, с ритмикой, подсказанной *смыслом*» [Там же, с. 154].

Вершиной мастерства Чиннова в данном аспекте представляется следующее стихотворение из книги «Композиция» (1972):

«И мириады звезд, и мириады лет,
И тишина с небес, и серебрится свет.

И только этот мир, и только эта ночь,
Когда ручей с горы – как замерцавший луч.

И полусвет лежит, как синеватый снег,
На темноте полей, у серебристых рек.

И озаренный мост, и почернелый холм,
И за холмом, в луче, автомобильный хлам –

Я не забуду, нет, я не хочу забыть.
Я не позволю, нет, меня навек зарыть,

Пока мерцает ночь, пока светает здесь,
Пока и тень и свет на белом свете есть» [Чиннов, т. 1, с. 289].

Трудно не заметить, насколько мелодичен, напевен данный логос, – и в то же время насколько он естественен: создается впечатление, что перед читателем запись живой, спонтанной речи. Чиннов не чурается ни развернутого перечисления, ни прозаизмов (*хлам*), ни характерных для устной речи эллипсисов («*Когда ручей с горы – как замерцавший луч*»). По классификации лингвистов, смысловая и ритмическая интонации в данном тексте полностью идентичны: синтаксическое членение совпадает с ритмическим, в результате чего возникает ощущение абсолютной гармонии. Чередования иктов («Я не забуду⁷, нет, я не хочу забыть. / Я не позволю, нет, меня навек зарыть») напоминают сердцебиение, с его характерной пульсацией, которая включает словно бы две близко расположенные сильные доли и длинную паузу в промежутке, которая у Чиннова обозначается рядом слабых долей (интересно в этой связи, что один из первоначальных вариантов заглавия более ранней книги Чиннова «Линии» звучал как «Кардиограммы» [Там же, с. 542]). «Гимн бытию», которым является рассмотренное стихотворение (неслучайно включенное Чинновым в раздел с названием «Полуосанны»), таким образом, обретает еще и телесный, физиологический аккомпанемент.

Неоднократно отмечалась характерная для художественной прозы и стиха «ориентация на мелодическую организованность текста» [Черемисина, с. 50], причем ведущая роль в данном случае отводится ритму: именно ритм управляет интонацией письменного художественного текста, четко организует и фиксирует ее [Там же, с. 52]. В этой связи наиболее интересными представляются те стихотворения Чиннова, где ритм выбивается из рамок, жестко регламентированных размером, тем самым приближаясь к естественной речи и создавая эффект рождения художественного текста «из ничего», – то есть те, где текст в большей степени организует интонация обыденной речи (что соотносится с эстетической программой «Парижской ноты», ориентированной на естественность, исповедальность лирического дневника). Таким образом в поэзии Чиннова возникают ритмические перебои⁸, которые «на фоне... устойчивого метра и ритмической инерции» воспринимаются «как звуковой курсив, что-то подчеркивающий в смысле текста» [Литературный энциклопедический словарь, с. 326].

Сознательные нарушения ритмического рисунка либо отказ от стихотворного размера вообще коррелируют с общей установкой поэтики Чиннова, заключающейся в намеренной непредсказуемости, регулярном обмане читательского ожидания. Задачу же ритма принято видеть в порождении ощущения «предсказуемости, „ритмического ожидания“ каждого очередного элемента текста» [Там же], и нарушение подобной предсказуемости неизбежно будет восприниматься «как особый художественный эффект» [Там же]. Стремление к нарушению читательского ожидания проявляется у Чиннова как формально, так и на уровне содержания («*Все, кажется, ждали Христа. Нет, конечно, не ждали*» [Чиннов, т. 1, с. 269]; «*Но перуанец – спал, лежал, беспечный, / И не ему я это говорил*» [Там же, с. 459]; «*Но я не вою на луну. / Почти не вою*» [Чиннов, т. 2, с. 23]; «*Эх! среда меня заела! / И четверг меня заест!*» [Чиннов, т. 1, с. 448]). В следующем стихотворении подобный прием работает сразу на двух уровнях – формальном и содержательном:

«Выдумываешь утешения,
И кажется при свете месяца,
Что началось преображение,

⁶ Здесь и далее в цитате курсив И. В. Чиннова.

⁷ Здесь и далее при цитировании выделения полужирным шрифтом сделаны мною. – А. С.

⁸ Под перебоем в данном тексте понимается «эффект обманутого ожидания», который, согласно В. Е. Холшевникову, достигается тремя способами: «изменением порядка рифм, изменением длины стиха, изменением количества стихов в строфе» [Холшевников, 1996, с. 159].

Что все сейчас, сейчас изменится –
 <...>
 И мир, свободный от инерции,
 От тяжести, от тяготения,
 Войдет в блаженное бессмертие,
 В сияние, во вдохновение...

Разыгрывается воображение» [Там же, с. 152].

Намеренно выбивающаяся из общего ритма последняя строка сводит на нет все, что что выше было так мечтательно перечислено: оказалось, это не более чем «праздная мозговая игра» лирического героя. Встреча с реальностью оборачивается диссонансом нарушенного ритмического движения: мысль героя словно спотыкается на взлете и возвращается с небес на землю, все еще несвободную от тяготения и инерции.

В следующем стихотворении из книги «Партитура» (1970) для эмфатического выделения первой строки каждой строфы Чиннов вводит в нее лишнюю долю, тем самым изменяя длину стиха:

«Не о войне – о том, что часто снится мне
 И сорок первый год, и страшный гость.
 О смутном угасающем огне
 Над городом в четвертый год войны.

Да нет, не о войне – о зверской той зиме,
 О зное, снившемся под Новый Год,
 О черном, окровавленном письме,
 О лунном берегу другой страны.

Не о войне, о нет – о страшной той весне,
 О сгустке крови с маленькую горсть,
 О том, что мы спаслись – в чужой стране,
 О чувстве – перед мертвыми – вины» [Там же, с. 228].

Первые строки каждого четверостишия как бы задают трагический тон остальным, которые уже не содержат перебоев. Стихотворение выделяется интересной рифмовкой: строки рифмуются не в пределах одного катрена, а по порядку в каждой строфе: первая строка первой строфы рифмуется с первой строкой второй строфы и первой строкой третьей строфы и т. д. Таким образом Чиннов усиливает внутренние связи между строфами, приближая текст к музыкальному произведению, где подобным способом перекликаются части посредством узнаваемых лейтмотивов. Само строение текста вызывает ассоциацию с сонатной формой, для которой характерна трехчастная структура, состоящая из экспозиции, разработки и репризы (последняя очень близка экспозиции). В этой связи обращает на себя внимание рифмовка: очевидно, что первая и третья

строфы связаны между собой точными рифмами («мне» – «весне», «гость» – «горсть», «огне» – «стране», «войны» – «вины»), тогда как первая и вторая преимущественно неточными («мне» – «зиме», «гость» – «Год», «огне» – «письме»), – что может соответствовать экспериментальному духу разработки. Первая строка с ритмическим перебоем (в первой строфе), задающая «тональность» всего стихотворения, соотносится с главной партией сонатного *allegro* – изложением темы в главной тональности, которое создает импульс, в значительной степени определяющий дальнейшее развитие. Тот факт, что стихотворение помещено в книгу «Партитура», подтверждает данные соображения.

Следующее стихотворение также содержит ритмические перебои в каждой строфе, наиболее выразительная ее часть выделяется посредством изменения метра, четырехстопный хорей сменяется дольником:

«На обугленной стене
 Копоть, будто черный иней.
Песок остывший, пепел синий,
 Темный дым и тень в окне.
 <...>
 Все в холодной саже тьмы
 Сожжено, оледенело.
Рисунок углем, почти без мела, –
 Как пейзаж и той зимы.

Той – на русском берегу...
 Пепелище, погорельцы.
И воздух жесткий, как будто тельце
 Мертвой ласточки в снегу» [Там же, с. 165].

Как видно из текста, переборами Чиннов выделяет те строки, которые наиболее явственно демонстрируют диссонанс окружающей действительности. В преимущественно размеренной стиховой ткани подобные вставки выглядят кричаще-неорганично, как бы продолжая мысль Т. Адорно о том, что «после Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [Адорно, с. 328], – или развивая соображения Г. Адамовича о «невозможности поэзии»⁹. В лирике Чиннова есть целый ряд стихотворений, где искусство оказывается противопоставлено страшной реальности человеческой истории – так, даже красота Дворца венецианских дождей не трогает его героя: *«Я слушал кровь слабеющего сердца, /*

⁹ Характерно, что в одноименной статье Адамович упоминает недавно вошедшего в литературу Чиннова; позже в своих статьях и воспоминаниях Чиннов неоднократно ссылается на нее (например, в статье «Смотрите – стихи» (1968).

Беглец, усталый от кровопролитий» [Чиннов, т. 1, с. 341]. В другом стихотворении конфликт между красотой и трагедией заостряется: «*Да, расчудесно, распрекрасно, распрелестно <...> / Да, как же с тем, кого под корень резали, / С тем, у кого расстреляны родители, / Кого рас-терли, под орех разделили?..*» [Чиннов, т. 1, с. 266] Прекрасное искусство, воспевающее мировую гармонию, таким образом, теперь несо-стоятельно: это означающее, утратившее свой денотат. Подобная рефлексия у Чиннова обра-чивается разочарованием в человеке вообще: че-ловек разумный, некогда «мыслящий тростник» – превращается у него в «*тростник неразумный Паскаля*» [Чиннов, т. 1, с. 158]. Трагедию чело-вечества, которое пошло по пути зла, Чиннов часто осмысляет с нравственных позиций, – впрочем, в отличие от обывательских представ-лений, возлагая ответственность за произошед-шее на самого человека: «*Мы рогатей чертей, как ни странно*» [Чиннов, т. 2, с. 67]. Человек XX столетия – как читатель, так и сам автор – оказывается недостоин божественной гармонии, – поэтому в стихах, наполненных особым тра-гизмом, Чиннов словно стыдится красоты, намеренно разрушая гармоничное, регулярное движение ритма: «*Так и терзайся при жизни в серном пламени ада, / Связанный пленник, по-трепанный, перегоревший*» [Чиннов, т. 1, с. 158]. Часто в подобных стихотворениях поэт переходит к предельному лаконизму, а стихотворение максимально приближается к прозе:

«Голод в Индии, голод в Китае,
То, что в нашей России.
Я спокойно газету читаю,
Я смеюсь без усилий.

Чем-то страшным, тюремно-больничным
Пахнет, друг, мирозданье.
Что же делать, раз так безразличны
Богу наши страданья» [Чиннов, т. 1, с. 111].

Рванный ритм неравномерных строк призван передать диссонансную музыку мира, который пахнет «чем-то страшным, тюремно-больничным». Стилистическая сдержанность стихотворения созвучна психологической закалке героя («я смеюсь без усилий»), который при-терпелся к дисгармонии, приспособился к суще-ствованию в подобных условиях (возможно, не без духовных потерь: даже логически соответ-ствующий содержанию знак вопроса в последней фразе заменяется точкой, констатирующей без-различие Бога). Равнодушие Бога, таким обра-зом, симметрично отзывается равнодушием, чер-ствостью героя – человека XX столетия, способ-

ного воспринимать известия о мировых трагеди-ях, не принимая их близко к сердцу.

Кульминацией отмеченной тенденции в ли-рике Чиннова представляются его верлибры, где автор последовательно отказывается и от рифмы, и от размера, а поэзия, таким образом, макси-мально приближается к прозаическому тексту:

«И жизнь – будто мельничный жернов на шее,
будто бревно, рухнувшее на зеваку.

Жизнь – как смерть, только нет в этой смерти по-коя <...>» [Там же, с. 196].

По словам исследователей, «соотношение ритмического и синтаксического членения речи» [Холшевников, 2002, с. 164]. Чиннов регулярно использует анжамбеманы, причем в следующем стихотворении прием доводится до абсурда, по-скольку ритмическое членение разрывает не только синтаксические связи, но и сами лексемы:

«И срублен ты, как маков цвет, под коре-
нь, на жизненном пути, в житейском море.
»Метался, как подкошенный, как вко-
»как вкопанный, убит безжалостной руко-

»й, как прошлогодний снег. Бесстрастная луна
»увидела, как во-царилась тишина,
»ти-ши, ши-ши, ши-на... И ты, увы,
»как все,
»в моги-
ле-
ле-
ле-

жишь, как белка в колесе,

»как лист перед травой, как клетка в птичке —
»как птичка в клетке, клетке-невеличке,
»и ниже, ниже, эх, травы, тра-тра, тра-тра,
»травы» [Чиннов, т. 1, с. 253].

Очевидно, восходящие к сонету И. Аннен-ского «Перебой ритма» рубленные строки в дан-ном случае призваны изобразить то, о чем гово-рится в стихотворении: насильственную смерть некоего субъекта, закрутившегося в водовороте истории. Оборванные слова, таким образом, од-новременно являются фрагментами речи автора и иллюстрацией жизни героя, который в момент смерти даже не успел бы договорить начатую фразу: по-видимому, герой был убит из огне-стрельного оружия и, возможно, даже расстре-лян, на что указывает звукоподражательная дробь: «*травы, тра-тра, тра-тра, / »травы*» [Там же]. Причудливый графический рисунок стихотворения выдает его интонационную доми-нанту: текст визуально напоминает музыкальную партитуру, а обозначения перед каждой строкой

– знаки альтерации¹⁰. В этой связи характерны наблюдения М. Л. Гаспарова над поэтической манерой А. Белого, для которого основными критериями совершенства в стихотворении являлись цельность и целостность. При этом, по мысли ученого, целостность напрямую зависит от эмоциональной интонации, которая на письме «выражается самыми нестандартными знаками препинания и причудливым расположением слов: столбиками, лесенками и еще того сложней» [Гаспаров, 1997, с. 151]. В то же время в стихотворении Чиннова налицо попытка автора подчеркнуть посредством графики суть текста: так, повторяющееся выделение слога «-ле» из слова «могиле» в отдельную строку, по-видимому, символизирует глубину этой могилы, масштаб трагических событий (возможно, подобными средствами создается обобщенный образ коллективной, братской могилы всех пострадавших в перипетиях XX столетия).

Отмеченное тяготение лирики И. Чиннова к «совершенно обыденной и житейской» интонации сближает ее с тем, что в СССР во второй половине XX в. делают конкретисты, у которых стихи также «перерастают» поэзию в ее консервативном понимании и чей ритмический импульс, по словам М. Айзенберга, столь естественен, что «в пространстве стихотворения устанавливается свой словесный режим – локальная языковая автономия... позволяющая чувству существовать предельно открыто, почти без защитной оболочки» [Айзенберг, с. 38]. Характерно, что побудительные мотивы выбора подобной творческой стратегии у них очень близки: в случае Чиннова это разочарование в человеке и стыд за бессилие искусства перед разрушительным воздействием истории XX столетия; в случае конкретистов – стыд за поэтический язык, который «оказался пособником террора» [Там же, с. 35]¹¹. Поэтический вектор русского конкретизма М. Айзенберг в целом определяет как «разрыв с инерцией стихосложения» [Там же, с. 36] и одновременно «опыт языкового выживания» в изменившихся исторических условиях [Там же, с. 37]. Очевидно, насколько близки импульсы поэтики позднего И. Чиннова данной системе координат. Отмеченная общность подтверждает то определение, которое дают исследователи рубежу XX–XXI веков, называя данный

период «временем тотальной рефлексии» [Сорокина, с. 64] и выделяя диалогизм как доминанту художественного мышления конца XX столетия.

Список литературы

- Адамович Г. В. Собр. соч.: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М., 2016. 624 с.
- Адорно Т. В. Негативная диалектика. М., 2003. 373 с.
- Айзенберг М. Н. Точка сопротивления // М. Н. Айзенберг Оправданное присутствие: Сборник статей. М., 2005. С. 35–44.
- Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. 279 с.
- Болычев И. И. Творческий путь Игоря Чиннова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 159 с.
- Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 2012. 414 с.
- Гаспаров М. Л. Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // М. Л. Гаспаров Избранные труды: в 3 т. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 148–161.
- Горалек К. О теории литературного языка // Новое в зарубежной лингвистике. Теория литературного языка в работах ученых ЧССР. Вып. XX. М., 1988. С. 21–37.
- Дворецкая И. А. Диалог в поэтическом мире Игоря Чиннова // Славянские чтения XIII. Даугавпилс, 2019. С. 129–137.
- Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество. (Избранные труды). М., 1998. 364 с.
- Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986. 205 с.
- Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–482.
- Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 750 с.
- Невзглядова Е. В. Интонационная теория стиха. СПб., 2015. 157 с.
- Ничипоров И. Б. Религиозные интуиции в лирике И. Чиннова // Ничипоров И. Б. Русская литература и Православие: пути диалога. М., 2019. С. 138–149.
- Словарь русского языка: В 4 т. (Малый академический) / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999.
- Сорокина Т. В. Принцип диалогизма как доминанта художественного мышления рубежа XX–XXI веков: теоретический обзор // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 1. С. 59–64.
- Трушкина А. В. Особенности поэтического мира Георгия Иванова 1920–50-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 20 с.
- Хадынская А. А. Георгий Иванов и Игорь Чиннов: специфика гротескного миромоделирования // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры. 2020. № 2 (197). С. 67–88.
- Холщевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. М., 2002. 202 с.

¹⁰ Примечательно, что стихотворение входит в книгу стихов «Композиция» (1972).

¹¹ Можно сопоставить эту мысль со стихотворением Чиннова, впервые опубликованным в 1980 г.: «Идеи? Идеалы? – Идолы! / О фокусники, лицедеи! / Болотные огни, мы вас увидели – / И мы не верим вам, идеи!» [Чиннов, т. 1, с. 391].

Холиевников В. Е. Перебои ритма как средство выразительности // Стихovedение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. СПб., 1996. С. 157–171.

Холиевников В. Е. Типы интонации русского классического стиха // Стихovedение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. СПб., 1996. С. 119–156.

Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982. 207 с.

Чиннов И. В. Автор о себе // И. В. Чиннов Алхимия и ахиния: гротескиада. Десятый сборник стихов. М., 1996. С. 8–9.

Чиннов И. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. Ф. Кузнецовой. М., 2000. 576 с.

Чиннов И. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. Ф. Кузнецовой. М., 2002. 352 с.

Щеглов М. Есенин в наши дни // Щеглов М. На полдороге. Слово о русской литературе. М., 2001. С. 98–115.

Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. СПб., 2017. С. 305–510.

Янечек Дж. Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм. М.: НЛЮ, 2009. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/5/vsevolod-nekrasov-i-russkij-literaturnyj-konzeptualizm.html> (дата обращения: 12.11.2021).

References

Adamovich, G. V. (2016). *Sobr. soch.: V 18 t. T. 14: Kommentarii (1967). Esseistika 1923–1971* [Collected Works: In 18 Vol. Vol. 14. Comments (1967). Essays 1923–1971]. 624 p. Moscow. (In Russian)

Adorno, Theodor W. (2003). *Negativnaia dialektika* [Negative Dialectics]. 373 p. Moscow. (In Russian)

Aizenberg, M. N. (2005). *Tochka soprotivleniia* [Point of Resistance]. *Opravdannoe prisutstvie: Sbornik statei*. Moscow, pp. 35–44. (In Russian)

Belyi, A. (1929). *Ritm kak dialektika i "Mednyi vsadnik"* [Rhythm as Dialectic in "The Bronze Horseman"]. 279 p. Moscow. (In Russian)

Bolychev, I. I. (1999). *Tvorcheskii put' Igoria Chinnova: dis. ... kand. filol. nauk* [Igor Chinnov's Creative Career: Ph.D. Thesis]. 159 p. Moscow. (In Russian)

Cheremisina, N. V. (1982). *Russkaia intonatsiia: poeziia, proza, razgovornaia rech'* [Russian Intonation: Poetry, Prose, Oral Speech]. 207 p. Moscow. (In Russian)

Chinnov, I. V. (1996). *Avtor o sebe* [Author about Himself]. *Alkhimiia i akhineia: groteskiada. Desiatyi sbornik stikhov*, pp. 8–9. Moscow. (In Russian)

Chinnov, I. V. (2000). *Sobr. soch.: V 2 t. T. 1: Stikhotvoreniia* [Collected Works: In 2 Vol. Vol. 1: Poems]. O. F. Kuznetsova (ed). 576 p. Moscow. (In Russian)

Chinnov I. V. (2002). *Sobr. soch.: V 2 t. T. 2: Stikhotvoreniia 1985–1995. Vospominaniia. Stat'i. Interv'iu. Pis'ma* [Collected Works: In 2 Vol. Vol. 2: Poems 1985–1995. Memories. Articles. Interview. Letters]. O. F. Kuznetsova (ed). 352 p. Moscow. (In Russian)

Dvoretkaia, I. A. (2019). *Dialog v poeticheskom mire Igoria Chinnova* [Dialogue in Igor Chinnov's Poetic World]. *Slavianskie chteniia*, vol. XIII, pp. 129–137. Daugavpils. (In Russian)

Eihenbaum, B. M. (2017). *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melodics of the Russian Lyrical Verse]. *O poezii*. Pp. 305–510. St. Petersburg. (In Russian)

Gasparov, M. L. (2012). *Metr i smysl* [Meter and Meaning]. 414 p. Moscow. (In Russian)

Gasparov, M. L. (1997). *Slovo mezhdru melodie i ritmom: Ob odnoi literaturnoi vstreche M. Tsvetaevoi i A. Belogo* [Word between Melody and Rhythm: About One Literary Meeting of M. Tsvetaeva and A. Belyi]. *Izbrannye trudy: v 3 t. T. II. O stikhakh*. Pp. 148–161. Moscow. (In Russian)

Goralek, K. (1998). *O teorii literaturnogo iazyka* [About the Theory of the Literary Language]. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Teoriia literaturnogo iazyka v rabotakh uchenykh ChSSR*, t. XX, pp. 21–37. Moscow. (In Russian)

Ianechek, Gerald. (2009). *Vsevolod Nekrasov i russkii literaturnyi kontseptualizm* [Vsevolod Nekrasov and Russian Literary Conceptualism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, No. 5. Moscow. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/5/vsevolod-nekrasov-i-russkij-literaturnyj-konzeptualizm.html> (accessed: 12.11.2021). (In Russian)

Khadynskaia, A. A. (2020). *Georgii Ivanov i Igor' Chinnov: spetsifika grotesknogo miromodelirovaniia* [George Ivanov and Igor Chinnov: The Specifics of the Grotesque World Modeling]. *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriia 1: problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury*. No. 2 (197), pp. 67–88. (In Russian)

Kholoshevnikov, V. E. (2002). *Osnovy stikhovedeniia: Russkoe stikhoslozhenie* [Foundations of the Science of Versification: Russian Versification]. 202 p. Moscow. (In Russian)

Kholoshevnikov, V. E. (1996). *Pereboi ritma kak sredstvo vyrazitel'nosti* [Rhythmic Shifts as an Expressive Method]. Liapina, L. E. (ed.) *Stikhovedenie: Khrestomatiia*, pp. 157–171. St. Petersburg. (In Russian)

Kholoshevnikov, V. E. (1996). *Tipy intonatsii russkogo klassicheskogo stikha* [Intonational Types of the Russian Classic Verse]. Liapina, L. E. (ed.) *Stikhovedenie: Khrestomatiia*, pp. 119–156. St. Petersburg. (In Russian)

Kovtunova, I. I. (1986). *Poeticheskii sintaksis* [Poetic Syntax]. 205 p. Moscow. (In Russian)

Levin, Yu. I. (1998). *Lirika s kommunikativnoi tochki zreniia* [Lyrical Poetry from the Communicative Point of View]. *Izbrannye trudy: Poetika. Semiotika*. Pp. 464–482. Moscow. (In Russian)

Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar' (1987) [Literary Encyclopedic Dictionary]. 750 p. Moscow. (In Russian)

Nevzgliadova, E. V. (2015). *Intonatsionnaia teoriia stikha* [Intonational Theory of Verse]. 157 p. St. Petersburg. (In Russian)

Nichiporov, I. B. (2019). *Religioznye intuitsii v lirike I. Chinnova* [Religious Intuition in Igor Chinnov's Poet-

ry]. Russkaia literatura i Pravoslavie: puti dialoga. Pp. 138–149. Moscow. (In Russian)

Shcheglov, M. (2001). *Esenin v nashi dni* [Esenin in Our Days]. Na poldoroge. Slovo o russkoi literature. Pp. 98–115. Moscow. (In Russian)

Slovar' russkogo iazyka: V 4 t. (Malyi akademicheskii) (1999) [Concise Academic Dictionary of the Russian Language: In 4 Vol.]. Evgen'eva A. P. (ed.), Moscow. (In Russian)

Sorokina, T. V. (2013). *Printsip dialogizma kak dominantna khudozhestvennogo myshleniia rubezha XX–XXI vekov: teoreticheskii obzor* [The Principle of Dia-

logue as a Dominant Artistic Thinking of the 20th–21st Centuries: A Theoretical Overview]. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, No. 1, pp. 59–64. (In Russian)

Trushkina, A. V. (2004). *Osobennosti poeticheskogo mira Georgiia Ivanova 1920–50-kh godov: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Peculiarities of G. Ivanov's Artistic World of the 1920s–1950s: Ph.D. Thesis Abstract]. Moscow, 20 p. (In Russian)

Zhinkin, N. I. (1998). *Iazyk – rech' – tvorchestvo. (Izbrannye trudy)* [Language – Speech – Creativity (Selected Works)], 364 p. Moscow. (In Russian)

The article was submitted on 13.11.2021

Поступила в редакцию 13.11.2021

Семина Анна Андреевна,
кандидат филологических наук,
преподаватель,
МГУ имени М.В. Ломоносова,
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, 1.
seminaaa@yandex.ru

Semina Anna Andreevna,
Ph.D. in Philology,
Assistant Professor,
Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory Str.,
Moscow, 119991, Russian Federation.
seminaaa@yandex.ru