DOI 10.15826/izv1.2020.26.2.032
УДК 82.161.1-14:808.1

А. А. Хадынская

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ И ИГОРЬ ЧИННОВ: СПЕЦИФИКА ГРОТЕСКНОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ

В статье рассматривается своеобразие гротескного миромоделирования в произведениях двух крупнейших поэтов русского зарубежья, Г. Иванова и И. Чиннова. Гротеск из художественного приема превращается в их лирике в доминирующий способ поэтической рефлексии, отражения реальности, вступившей в век «атомической истерики». Будучи солидарными во многих эстетических воззрениях, они тем не менее обнаруживают различные позиции по отношению к современности и месте в ней человека. Г. Иванов констатирует «развоплощение» и мира, и человека, его гротеск фиксирует, прежде всего, разрушение мировой гармонии. И. Чиннов, не отрицая этого, находит для человека возможность жить в реальности, ему откровенно враждебной и бездуховной.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Георгий Иванов; Игорь Чиннов; гротеск; литературная аллюзия; миромоделирование.

Игорь Владимирович Чиннов (1909 — 1996) формально принадлежал ко второй волне эмиграции, но, попав после череды драматических событий в 1946 г. в Париж, сразу свел дружбу с цветом русской эмиграции первой волны и фактически встал в ее строй, унаследовав от «отцов» общую поэтическую ориентацию. Как поэт Чиннов полностью сформировался за пределами отечества, но по складу своей лирики он был глубоко русским поэтом. Его первая публикация состоялась еще до эмиграции, благодаря протекции Г. Иванова, приехавшего вместе с женой, Ириной Одоевцевой, в Ригу к тестю, имевшему там юридическую практику. Г. Иванов, обладавший тончайшим поэтическим чутьем, в стихах юного Чиннова увидел то самое «сияние», которое, с его точки зрения, всегда отличает истинного художника. По его рекомендации в 1933 г. были опубликованы стихи

ХАДЫНСКАЯ Александра Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Сургутского государственного университета (e-mail: opus2000@mail.ru).

© Хадынская А. А., 2020

и эссе Чиннова в авторитетном органе русского зарубежья — журнале «Числа». К слову, из всего напечатанного в журнале в 1933–1934 гг. Чиннов в дальнейшем опубликовал всего одно стихотворение.

Поэтический путь Чиннова начался с освоения им стиля «парижской ноты», ее последователем он был в своих первых сборниках — «Монолог» (1950) и «Линии» (1960). Это отмечал вдохновитель движения Г. Адамович: «Чиннов пишет в “*moi bemol*”, он приглушает тон с той же одержимостью, с какой Цветаева или Маяковский упорствовали в своих диезах» [1, 242–243]. Чистота поэтического языка, скудость выразительных средств и серьезность — эти черты «ноты» действительно составляют «поэтическое лицо» раннего Чиннова. В интервью с Дж. Глэдом поэт высказался о своих тогдашних эстетических воззрениях: «...идея этой “парижской ноты” состояла в простоте, в очень ограниченном словаре, который был сведен к главным словам, самым главным, незаменимым. <...> Мы считали, что надо писать стихи как бы последние, что мы как бы заканчиваем русскую поэзию здесь, в эмиграции, и не нужно ее никак украшать, не нужно никаких орнаментов и ничего лишнего»; самого себя поэт при этом называл «довеском, запоздалым откликом на эту “парижскую ноту”» [3, 23].

В интервью с М. Шраером он уточняет свою позицию. На вопрос, была ли такая эстетическая установка «пост-акмеизмом своего рода», он отвечает: «Отчасти, но все-таки с добавлением аскетизма; этого аскетизма, этой нарочитой бедности, не было нисколько в акмеизме. И в разных ответвлениях пост-акмеизма тоже этого не было» [18].

Таким образом, акмеистическая направленность, во многом присущая «парижской ноте» из-за ориентации на петербургскую поэтику, была существенно скорректирована в стилистике и эстетике этого движения в сторону отказа от изображения жизни в ее полноте и красках, что скоро перестало устраивать Чиннова. Позже в беседе с Дж. Глэдом он указал на причины смены своей поэтической парадигмы, найдя поддержку своей позиции в словах авторитетного критика русского зарубежья В. Вейдле: «“Парижская нота” пошла довольно далеко по пути продолжения акмеизма, но дальше всех пошел, как писал Владимир Вейдле, будто бы я. И он уверяет, что я будто бы исчерпал эти возможности, что самые простые стихи уже написаны, писать дальше в этом духе было бы только повторением прошлого, и что я как бы уткнулся в стену и начал нечто другое» [3, 23].

В третьем сборнике «Метафоры» (1968), изданном в Нью-Йорке, он начинает активно отходить от поэтики «парижской ноты», предпочтя аскетизму язык ярких метафор и гротесков. По его убеждению, эстетические установки «ноты» перестали отвечать реальной ситуации: мир за окном стал разительно отличаться от его поэтического отображения в творчестве ее приверженцев, и Чиннов как человек широкой европейской культурной ориентации, чутко реагирующий на «пароксизмы» меняющегося мира, не мог далее оставаться в ее стане.

Позже, живя в Америке, работая с молодежью и имея возможность путешествовать, Чиннов обрел широкий взгляд на действительность. Он всегда остро интересовался современностью, удивлявшей его техническим прогрессом и удручавшей нарастающей бездуховностью, поэтому для «зрелого» Чиннова, дожившего

до середины XX в., остро обозначилась проблема не столько стиля и эстетики, сколько самой необходимости поэзии. На первый план для него вышли экзистенциальные вопросы: о цивилизации, «зарезавшей человека», о мировой «разъедающей» энтропии, о формах и способах существования искусства. Переняв от «парижской ноты» осознание сакральности поэтического Слова, Чиннов искал варианты поэтической рефлексии стремительно меняющегося мира. В одном из писем к Г. Адамовичу он объяснил свой «отход» от «парижской ноты» не «отпадением» или отказом от нее, а предпочтением движения по собственной траектории, с осознанием причастности к миру подлинной поэзии: «И не знаю, проститься ли мне, что, по бессилию сделать поэзию из простейших, обыденнейших вещей, из “стола и стула” (см. “Невозможность поэзии”) — я занялся украшательством, вместо того чтоб сказать с Вами, что лучше “не надо никакой” (поэзии). Из простейших вещей, “стола и стула” у меня вышло немного стихов <...> Но и там не обошлось без украшательства. <...> ...ищу, следовательно, с обычным моим “эстетизмом” или “эстетством” (как ни “ужасно” звучат “эстетство”, “эстетизм” — но). И выделяю украшения, сознавая с печалью, что “нигилистический максимализм” (?) моего учителя Адамовича украшения отвергает, что Адамович предпочитает остаться ни с чем. <...> И еще скажу: “сияющие пустяки” в моих стихах гораздо ближе к “парижской ноте”, чем на первый взгляд кажется. <...> все-таки разговор всегда “о самом главном”, <...> словарь по-прежнему “строгий”» [6, 70–71].

В. А. Марцелли, изучая поэтический язык Чиннова, отмечает его новую оптику, сфокусированную в значительной степени на изображении реальности: «Поэтический дискурс И. Чиннова иллюстрирует то, как поэт понимает отношения между воображением и реальностью. Объектом его поэзии предстает нахождение себя в реальном мире, как это есть на самом деле, а не как результат речевого моделирования посредством интеллекта. В поэзии И. Чиннова видимое становится эквивалентом невидимого...» [10, 107]. Интерес к «видимому» был у Чиннова столь велик, что он стал более пристально «приглядываться» к нему, замечать детали и тонкости, что неизбежно в его случае приводило к гротеску. О. Е. Носова в своей диссертации, посвященной творчеству поэта, отмечает: «Подшучивая, иронизируя по поводу порочной действительности, он так выделял, укрупнял уродливые явления, что сразу пробуждал остро негативную реакцию на них, делая явным контраст между мучительными ощущениями и утраченной гармонией. Чем безобразнее выглядела реальность, тем сильнее было ее неприятие и тоска по теплым, чистым краскам...» [11, 15].

Изменение собственного поэтического языка сам Чиннов так объяснял в разговоре с М. Шпраером: «...в каждом интервью я что-то такое говорю о своих стихах, имея в виду их обогащение, что я разбогател, что стихи стали яркими, красочными; в смысле музыкальности они всегда были настроены на музыку, я всегда хотел, чтобы там были самые простые выражения, прозаические, но чтоб это звучало музыкально. Например: “Мели, Емеля, твоя неделя”, что-нибудь еще именно вот такое, каждодневное, будничное, но звучащее, я его вставляю в стихи, и оно преобразуется. Мелодичность усиливается, но усиливается и гротескность. Я считал, что я в значительной степени постмодернист. Постмодернизм, как все знают, это,

в сущности, гуляй куда хочешь, делай что хочешь, никаких настоящих правил больше не существует, тебе дается полная свобода, а ты, значит, действуй все-таки аккуратненько, создай что-то интересное и непохожее на других, однако при возможном цитировании. <...> Так вот, тут, значит, вдруг неожиданно и гротеск, что очень поощряется, потому что я оказываюсь очень современным поэтом, как ни странно» [18]. Если оставить в стороне комментарии И. Чиннова по поводу «постмодернизма» в силу его специфической авторской трактовки, то можно отметить, что поэт осознает необходимость нового поэтического языка, и гротеск для него становится наиболее адекватным способом поэтической реакции на современность, при этом он не отрицает и прежнюю поэтику «музыкальности», чрезвычайно важную для его лирики.

Поэтика гротеска у Чиннова уже была предметом научного изучения, выявлялись характерные приемы словесной игры и их «прототипические источники» [8], была попытка объяснения гротеска у поэта связью с явлением необарокко в поэзии русского зарубежья: А. С. Урюпина приводит обширный перечень примеров гротескного слова у Чиннова, возводя их к необарочной поэтике [13]. Его зрелые стихи, начиная со сборника «Метафоры», отражают экзистенциальные настроения, выраженные через распад вещного мира, восприятие земной реальности как исторического факта, «сплав» с символистскими настроениями, зыбкость и неясность жизненных ориентиров героя в связи с утратой родной культурной почвы. Слово при этом подвергается сильной внешней метаморфозе (приобретая гротесковость), но не теряет своей сущностной сакральной основы. И. И. Большчев, выявляя трансформацию номинального значения слова у Чиннова в процессе его творческой эволюции, отмечает его верность традиции: «Стихи, несмотря на их внешнюю бредовость и сюрреалистичность, остаются тем не менее гармоничными и содержательными в самом прямом и традиционном смысле этого слова» [2, 13].

Обращение к гротеску, практически не встречающееся в двух первых сборниках поэта, стало для Чиннова способом удержать Словом распадающуюся вселенную, словно давая свой ответ на мандельштамовский вопрос, адресуемый «веку-волкодаву»: кто «своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?». В известном стихотворении Мандельштама есть строки: «И невидимым *играет* / Позвоночником волна» (курсив наш. — А. Х.) [9, 102]; в них поэт говорит о страшной игре жизни и смерти, о том, что для «склеивания» позвонков нужна чья-то жертва. Эмигрант Чиннов считает эту позицию вызовом самому себе как поэту, на его жизнь пришелся разлом, но уже другого свойства: ему пришлось играть на «расколотой лире» русской поэзии. Но современный мир, по Чиннову, не просто расколот (это уже личное эмигрантское настроение), но и абсурден по своей природе. Это уже даже не хаос, у которого есть своя логика дисгармонии, а человеческими руками созданное абсурдное бытие, где нет места ни человеку, ни Богу. Паскалевский «мыслящий тростник» демонстрирует чудеса абсурда, заставляя сомневаться в собственном биологическом названии — *homo sapiens*. Человек поставил самого себя на экзистенциальный порог, в шаге от гибели, и теперь каждый сам для себя ищет пути спасения. У Чиннова это словесная игра, попытка «заговорить судьбу», «заиграть ее», «отвлечь». Его словесные экзерсисы, игра со словом, поэтические «выверты»

и есть его способ «склеивания позвонков». Стихотворению «Я помню пшеницу, ронявшую зерна...» (сборник «Метафоры») предпослан эпитаф из Б. Паскаля «Человек... мыслящий тростник», и, как это часто бывает у Чиннова, нижеследующий текст вступает в полемику с положением, высказанным в эпитафе. Автор размышляет о тезисе французского рационалиста с позиции представителя «атомного» XX в.: яркий и красочный земной мир может быть мгновенно разрушен «под ударами градин». Чиннов рисует свой «Апокалипсис сегодня», но вопрос в конце стихотворения делает ситуацию амбивалентной, когда вроде бы утверждается неизбежность гибельного будущего, но одновременно выражается и надежда на то, что этого не должно случиться (курсив наш. — А. Х.):

<...> Ответь, неужели

Пшеница падет под ударами градин
И черные кони помчатся, оскалясь,
И будет растоптан земной виноградник,
Растоптан тростник *неразумный* Паскаля? [16, 158]

Чинновский «неразумный тростник» полемизирует с паскалевским, с его рационалистической верой в силу человеческого разума, потому как в экзистенциальный век эта категория доказала свою несостоятельность, осознание человечеством происходящей катастрофы никак не способствует ее предотвращению.

В поисках ответов на экзистенциальные вопросы Чиннов идет путем Г. Иванова, «первого русского экзистенциалиста» (В. В. Заманская). С именем «первого поэта русской эмиграции» (Р. Гуль) связывают появление «парижской ноты»: именно лирика Г. Иванова 1930-х гг. повлияла на умонастроения молодых русских эмигрантов-парижан, объединившихся вокруг Г. Адамовича. И если он, по мнению многих своих современников и ряда исследователей, стал «предтечей» «парижской ноты», то И. Чиннов явился ее завершителем.

Диалог двух поэтов начался с их встречи в Риге в 1930 г., с напутствия старшего товарища младшему, и далее на протяжении многих лет Чиннов продолжал его в своих стихах, по-своему отзываясь на ивановскую «скуку мирового безобразья». И. Дворецкая отмечает установку на диалогичность как яркую черту художественного мира поэта: «...диалогизм художественного сознания Чиннова проявляется в открытости текстового пространства “чужому слову”. В диалоге для Чиннова значимо агональное начало. Он любит спор, столкновение мнений, позиций» [4, 132]. В одном из своих писем к другу Ю. Иваску поэт, говоря о своем раннем сборнике «Линии», указывает на свою приверженность традиции (курсив автора): «... *люблю* небо, закат, облака, прозрачные и нежные “вещи”, *люблю* традиционный поэтический язык, *символический душевный пейзаж*. *Люблю* — и пишу, как хочется — пытаюсь, впрочем, “дозировать” так, чтоб получалось не слишком густо. Очень далеко отойти от “поэтичности” — так и от поэзии окажешься далек: надо быть где-то на полпути (от “красот”))». И далее, в доказательство собственной позиции, апеллирует к строкам Г. Иванова: «И черни, требующей новизны, / Я говорю: нет новизны. Есть — мера» [17, 166–167]. Примечательно,

что Чиннов перефразировал строку из ивановского стихотворения «Меняется прическа и костюм...», в оригинале у того «И черни, требующей новизны, / Он говорит: “Нет новизны. Есть мера...”». «Он» у Г. Иванова — это «нынешний поэт, / Безвестный, обездоленный изгнаньем», который вместе со «слепым Гомером» хранит «неугасимый свет» искусства [7, 417]. Чиннов, «присваивая» текст героя Иванова и солидаризируясь с ним во взгляде на сущность поэзии, встает в строй этих «хранителей» ее «света».

О Г. Иванове у Чиннова остались самые теплые воспоминания, с «благодарным чувством». Они нередко виделись на парижских поэтических вечерах, иногда гуляли втроем (с И. Одоевцевой) по французской столице, о чем у поэтессы остались стихи. Называя Г. Иванова «большим поэтом и очень интересным человеком», могущим быть «злым», но не к тем, кто ему дорог, «человеком необычайного ума, несколько скептическим и ироническим», он видел в нем ценного собеседника с мыслями, созвучными его собственным [17, 142]. В письмах к Ю. Иваску Чиннов не раз делился своими суждениями о жизни и поэзии, приводя аргументы из ивановских стихов. В частности, в одном из них он пишет, что был чрезвычайно расстроен смертью Г. Иванова, «задет за сердце» так, «что сам не ожидал», и упоминает его строки:

Насладись, пока не поздно,
Ведь искать недалеко,
Тем, что в мире грациозно,
Беззаботно и легко.

«Вот это “пока не поздно” теперь меня “пронзает”: скоро для всего станет поздно» [Там же, 163]. И снова Чиннов переиначивает ивановскую строку: у того последняя из процитированных звучала как «грациозно и легко». Слово «беззаботно» из чинновского словаря, но оно органично вписывается в короткое стихотворение Г. Иванова, в котором тот описывал собственную предполагаемую смерть, бесславную и страшную в своей обыденности и незаметности:

Пара медных пятак,ов,
«Без речей и без венков»
(Иль с речами — как случится) [7, 408].

В этом же письме, цитируя известные строки старшего товарища: «И ничего не исправила, / Не помогла ничему / Смутная, чудная музыка, / Слышная только ему», он с горечью констатирует: «Музыка Иванову не помогла» [Там же, 164].

У Чиннова сохранились несколько «подарков» от Г. Иванова со знаком расположения и близости эстетических позиций. Один из них — это рисунок знаменитого ивановского «размахайчика» с припиской «Обязуюсь как-нибудь написать о стихах Игоря Чиннова при первой возможности, серьезно и уважительно, как они того заслуживают». Чиннов считал этот листок одним из «патентов на благородство», выданных ему за его «долгую жизнь» [Там же, 142]. Известен также сборник Г. Иванова «Портрет без сходства» (1950) с дарственной надписью: «Дорогому Игорю Чиннову, которого я когда-то открыл в Риге. Георгий Иванов».

«Открытие» поэта было еще и «приглашением в мир абсурда», так как к моменту поэтического дебюта Чиннова Г. Иванов уже демонстрировал смену поэтического регистра на экзистенциальный. Чиннов не только застал ивановский образ мира в «припадке атомической истерики», но и смог описать его дальнейшее существование без малого до конца века (последние стихи поэта относятся к концу 90-х гг.). Именно у Г. Иванова поэт проходил «школу гротеска», поэтически отразив с его помощью реалии конца двадцатого столетия.

Гротеск как художественная категория оказывается максимально востребованной в моменты смены культурных парадигм. По точному определению Т. Ю. Дормидонтовой, «гротеск — сложный тип образности, возникающий в литературе в переломные моменты истории культуры; план содержания гротеска формируется на основе конфликтующих в рамках единой картины мира модусов ментальности (В. И. Тюпа), план выражения (текст) является формой преодоления этого конфликта» [5, 5]. Помимо общей проблемы выбора художественного пути в литературной ситуации начала XX в., перед поэтами русской эмиграции стояла проблема сохранения национальной культурной идентичности в «чуждом» окружении и выбор типа авторской рефлексии о мире, вступившем в эпоху «мирового безобразия» (Г. Иванов). Конфликт своей и чужой культуры помножился на общеизвестное внутреннее противостояние традиции и новаторства, но в случае эмиграции обострившееся из-за отрыва от родной культурной почвы. Для Чиннова опыт Г. Иванова, одновременно наследника петербургской поэтики и выразителя настроений человечества, живущего в «припадке атомической истерики», оказался ценным и эффективным. Найденная им формула «экзистенциального гротеска» оказалась наиболее адекватной формой реакции на новый мир с его многополярностью и изменчивостью.

Обращение к гротеску у Г. Иванова начинается со сборника «Портрет без сходства» (1950) в связи с темой смерти, доминирующей в его эмигрантской лирике. Образ могилы, частый у поэта, показан в ореоле восточных красот:

Сияла ночь Омар Хайяму,
Свистал персидский соловей,
И розы заплетали яму,
Могильных полную червей [7, 349].

Этот гротескный образ «красивой смерти» еще более снижается в цикле «Rayon de rayonne» из сборника «1943–1958. Стихи» (1958), где могильная яма превращается в огородную грядку, куда улягутся все мертвецы:

Мы вымираем по порядку —
Кто поутру, кто вечером —
И на кладбищенскую грядку
Ложимся, ровненько, рядком [Там же, 356].

Укладывание в могилу как уравнивающий фактор отзовется у Чиннова в подобном же гротескном образе в сборнике «Метафоры», только степень уродливого преувеличения значительно возрастет, что выразится через неблагозвучный

русский суффикс «-ищ» с увеличительным значением и аллитерацию на «щ» (выделение в тексте наше. — А. Х.):

Земное гноище —
Огромным пожарищем?
Ну что ж: пепелище
Нам станет пристанищем.
И будет на свете
Ни ад, ни чистилище,
А попросту — кладбище,
Скучное зрелище.
И будут лежать,
Как под райскими кущами,
Товарищи-братья,
Богатые с нищими [16, 166].

В могильной тематике важна роль тленного тела, которое надлежит упрятать в землю, чтобы оно исчезло из поля зрения живущих. Эта подземная локация фиксирует сам момент смерти в сознании живых, подталкивает к осознанию естественного хода вещей: путь души наверх, путь тела — вниз. Телесность является одной из ярких черт гротеска, подчеркивающих тонкую грань между живым и мертвым. Гротескные образы часто откровенно физиологичны, а подобная нарочитая физиологизация, по словам Т. Ю. Дормидонтовой, «есть средство выражения определенного ценностно ориентированного отношения художника к феноменам духовным (или — без-духовным)» [5, 11]. Физиологичность ивановского гротеска ярко проявляется в ряде его «посмертных стихотворений» — редком «жанре», характерным признаком которого, по словам А. А. Семиной, «является особый, внебытовой ракурс, благодаря которому лирический герой говорит о себе в прошедшем времени (в особенности это касается употребления глаголов “жил” и “был”, где субъектом действия выступает сам герой — “я”)», а также «употребление лексем “тогда”, “теперь”, “давным-давно” и подобных им, обозначающих временной сдвиг между художественным временем и временем, к которому обращается лирический герой при сопоставлении своего “прижизненного” и “посмертного” состояний», при этом «двойственное положение лирического героя “посмертных” стихотворений (который создан еще живым поэтом, но, согласно замыслу, уже не существует в реальности) приводит к размыванию границ между жизнью и смертью, равно как и между другими бинарными оппозициями, различить которые отныне становится невозможным» [12, 90–93].

В одном из показательных стихотворений из «посмертной реальности», «Я не хочу быть куклой восковой...» (1926, вне сборников), герой Иванова сопротивляется жизненному ходу, отрицает смерть, он «не вздрогнет», если скажут: «Вот / Георгия Иванова могила...», и если вдруг его гипотетическая возлюбленная принесет к его надгробью розы (чего герой крайне не желает), для него будет лучшим исходом раствориться в потоке ее слез и слов, которые он не отличит «от ветра и дождя». Смерть как природное «развеществование», но не грубый

распад и разложение, допускается в ранней лирике Г. Иванова, что находит подтверждение в рассматриваемом стихотворении:

Я не хочу быть куклой восковой,
Добычей плесени, червей и тленья,
Я не хочу могильною травой
Из мрака пробиваться сквозь камень [7, 509].

В сборнике «Дневник» (1953–1957) ситуация значительно меняется, герой погружается на самое дно собственной могилы и живописует ужасы физического «развешествления»:

Теперь, когда я сгнил и черви обглодали
До блеска остов мой и удалились прочь,
Со мной случилось то, чего не ожидали
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.

Любезные друзья, не стоил я презренья,
Прелестные враги, помочь вы не могли.
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,
Но даже черви им, увы, пренебрегли [Там же, 373].

Герой Иванова, мучимый своей иронией («двойное зреньё») при жизни, страдает от нее и «по ту сторону», игнорируемый «червями». Подобная версия инобытия есть и у Чиннова. В стихотворении «Да, утомило, надоело...» герой, присутствуя при гипотетической ситуации разговора души и тела и «вообразить стараясь / Загробное житье-бытьё», слышит от первой, что там, в ее обиталище, к сожалению, та же картина:

«Там воскресения не будет.
Там тот же погребальный вздор.
Там тоже ямы, трупы, речи,
Смесь чепухи и требухи,
И шевелит нездешний ветер
Заоблачные лопухи.
Ни ада-с, сударь мой, ни рая-с...» [16, 192].

Еще более причудливый гротескный образ загробного пространства встречается у Чиннова в стихотворении «Голубая Офелия, Дама-камелья...», где оно причудливо поименовано (Печалия, Грустия, Южная Уныния, Тоскания, Южная Мечтания) и населено узнаваемыми женскими персонажами, в мировой культуре связанными со смертью: это Офелия, которая у поэта «шляется» «по аллее магнолий», «полудева Феврония», лежащая в «блаженном успении», «глупо несчастная» Лизавета Смердящая и, в довершение всего, фольклорная Василиса Прекрасная, панибратски названная «Васькой» (по фольклорным представлениям, Василиса Прекрасная могла путешествовать по миру мертвых и именно она побывала в царстве Бабы-яги). И среди этих прекрасных покойниц, вместе с «пыльными» «голубыми надеждами, мечтами и желаниями», валяющимися в «нетопленном

зале», «лежит в облаках, в лебеде, в чернобыльнике / Мировая душа, упоительно пьяная» [16, 190]. Образ Офелии, открывающий эту галерею потусторонних персонажей, примечателен у Чиннова несомненной связью с Офелией Г. Иванова, одним из частых женских образов в его поэзии. В контексте смертной тематики в зрелой ивановской лирике примечательно известное стихотворение «Он спал, и Офелия снилась ему...» (сб. «Дневник»), где шекспировская героиня представлена во сне героя (вероятно, Гамлета) как невеста, но в загробном «антураже»:

В болотных огнях, в подвенечном дыму.

Она музыкальной спиралью плыла,
Как сон, отражали ее зеркала.

Как нимб, окружали ее светляки,
Как лес, вырастали за ней васильки... [7, 326].

В стихотворении Иванова нет гротескных образов, но вся символика смертная: сон как метафора смерти, зеркала как атрибут народного гадания (прохода в иной мир), светляки, как и болотные огни, которые называют еще «блуждающими», считающиеся в народной культуре душами умерших. Васильки, по некоторым поверьям, считались цветами смерти.

Чиннов в своем стихотворении полемизирует с Ивановым, снижая образ Офелии: в первой строчке она названа «Дамой-камелией», что является прямой отсылкой к главной героине известного романа А. Дюма (сына), безвременно погибшей куртизанке. Кроме того, «Васька Прекрасная» служит сниженным вариантом ивановского василька. Перечисленные женские образы у Чиннова ценны, в его понимании, именно тем, что отошли в мир иной и обычно упоминаются в смертном контексте. Даже Феврония, заслужившая добродетельную смерть, уравнилась у поэта с Офелией, совершившей грех самоубийства.

У Г. Иванова есть и другие литературные «девы смерти», например, романтическая Лорелея из стихотворения «Волны шумели: “Скорее, скорее!...”» (сб. «Дневник»). Женский образ связан с известной рекой, ставшей немецким Стиксом: «Лунное имя твое, Лорелея, / Рейнская полночь твоих похорон» [Там же, 418]. В другом стихотворении Г. Иванова, «На границе снега и таянья...» (сб. «Дневник»), появляется еще одна смертная героиня, уже как иллюстрация самого страшного варианта смертного сна — пустоты, абсолютного нуля, полного исчезновения органической жизни, что выражается в гротескной формуле: «...Леноре снится страшный сон — Леноре ничего не снится» [Там же, 406].

Равнодушие смерти к тем, кого она забирает, вынуждает лирического героя Иванова отказаться от самого себя, признать равенство «всех Ивановых» перед ее лицом. Эмигрантская доля делает его «живым мертвецом», бесправным и ненужным в чужой стране, потерявшим свою личность:

Паспорт мой сгорел когда-то
В буреломе русских бед.
Он теперь дымок заката,
Шорох леса, лунный свет.

Он давно в помойной яме
Мирового горя сгнил,
И теперь скользит с ручьями
В полноводный, вечный Нил.

Для непомнящих Иванов,
Не имеющих родства,
Все равно, какой Иванов,
Безразлично — трын-трава [7, 537].

Символика Нила как реки забвения (как известно, египтяне верили, что на том свете течет загробный Нил) перекликается с ивановской версией «отплытия в страну теней»: «Голубая речка / Предлагает мне / Теплое местечко / На холодном дне» [Там же, 398]. Голубой Нил, по древнеегипетским представлениям, являлся началом жизни. У Иванова «голубая речка» включена в оксюморонное сочетание гротескного генеза — «теплое местечко на холодном дне». Упоминаемая «трын-трава» может интерпретироваться в прямом смысле, как труха, остатки от скошенного сена, которыми часто выстилали дно гроба у небогатых людей.

Гротеск у Г. Иванова выражает нарушение самоидентификации героя, так как в мире, где смерть неотличима от жизни, она становится проблемой:

На осколки жизнь разбивается,
Исчезают имя и отчество,
И фамилия расплывается... [Там же, 405].

«Развоплощение» героя порой происходит до гротескной буквальности, за него представляют детали гардероба: в стихотворении «Портной обновочку утюжит...» «брюки Иванова», сшитые из «воска», «музыки» и «лебеды», летят «в сияньи» навстречу вечности. Перечисленные странные составляющие материала для брюк связаны с символикой смерти и потустороннего: воск использовался в народных гаданиях и в церковных ритуалах (свечи, в том числе и поминальные), музыка в ивановском контексте была инфернального (по Блоку) происхождения, лебеду, по некоторым народным поверьям, клали на подоконники, чтобы в дом не могли войти души покойников. Для гротеска очень характерна «редукция тела до фрагмента последнего («Нос» Н. В. Гоголя, «Сбежавшие пальцы» С. Кржижановского)», служащая своеобразной «интенсификацией телесности» [5, 12]. В случае Иванова брюки — открыто травестированный образ, вещь, замещающая тело в ситуации исчезновения последнего, растворения его в «скуке мирового безобразья»:

Был целый мир — и нет его...
Вдруг — ни похода ледяного,
Ни капитана Иванова,
Ну абсолютно ничего! [Там же, 356].

В этом же «гардеробном» ряду стоят «полы пальто» («Полу-жалость. Полу-отвращенье. / Полу-память. Полу-ощущенье. / Полу-неизвестно что, / Полы моего пальто...» [Там же, 384]) и шарф вкупе с носом, отсылающий к гротеску Гоголя:

— Вы русский? — Ну понятно, р у ш к и й.
Нос бесконечный. Шарф смешной.

.....

Как скучно жить на этом свете,
Как неудобно, господа!

.....

...Такой же Гоголь с длинным носом
Так долго, страшно умирал... [7, 358].

Понятно желание героя вырваться из этой «смертоподобной жизни», для обретения утраченной человечности/телесности он готов даже отказаться от своего тела и имени, так как собственные уже «протравлены» смертью и не могут вдохновиться к новой жизни:

Я бы зажил, зажил заново
Не Георгием Ивановым,
А слегка очеловеченным,
Энергичным, щеткой вымытым,
Вовсе роком не отмеченным,
Первым встречным-поперечным —
Все равно какое имя там... [Там же, 355].

Чиннов, присоединяясь к диалогу, повествует о своем Иванове, который, как некие «Петров или Семенов» (совсем по-ивановски — «все равно какое имя там»), «в туманный вечер бежит в аптеку», куда, как известно, ходят за лекарством от недугов, причиненных жизнью, чтобы тем самым продлить ее (стихотворение «Он Иванов, Петров или Семенов...»). Автор размышляет о проблеме соотношения в этом Иванове тела и души: первое является «общежитием молекул, / Колонией протонов и нейтронов», ведь Иванов, как любое живое существо, «...из воды, каких-то минеральных / Солей. Он местожительство микробов», но тем не менее он странным образом замечает, как «облака померкли, / Как липы зашумели и затихли», и он «идет, задумчивый, печальный, / Почти эфирный, о, почти астральный, / Бессмертный дух...». Но Чиннов не был бы самим собой, если бы иронически едко не прибавил в конце, сводя все к гротеску: его мечтательный герой идет из аптеки «с таблеткой от озноба» [16, 234]. Болезнь тела сигнализирует Чиннову о распаде души, ведь победить дьявольскую силу тленного тела крайне трудно, и не у всякого хватит на это сил (ср. у Г. Иванова: «И вспоминаю, холодея, / Что я уже не человек, / А судорога идиота» [Там же, 386]).

Чинновская вариация «телесного распада» отмечена тем же «дыханием тлена», что и у Г. Иванова, но у него значительно больше физиологических подробностей, налицо попытка представить ситуацию смерти как «управляемый процесс», словно это личное желание человека, а не объективный ход жизни. В этом бравоировании «гниением заживо» скрыта и боль от «развоплощения», и нежелание признаваться в зависимости от нее:

Жизнь улыбалась, будто Царь-Девица,
 А нынче хочется развоплотиться.
 Очарование, чары, волшебство?
 Нет ничего (но это — ничего).
 Да, превратились нежные соблазны
 В гнилую падаль, в горестные язвы.
 Ну да, весна, сирень или герань,
 Но дело дрянь и тело просто рвань.
 Всё превратилось в горечь и усталость.
 Душа, бессмертная, поистрепалась.
 Душа гниёт, и пахнет бытиё
 Отравленным дыханием её [16, 195].

Отметим в стихотворении разговорный лексический ряд («нынче», «дрянь», «рвань», «поистрепалась», «бытиё»), сопряженный с «высоким» словником («очарование», «чары», «волшебство», «душа бессмертная»); подобный прием станет характерной приметой чинновских гротесков. Сходных примеров много и у Г. Иванова, но у Чиннова они нарочиты, демонстративны и могут считаться уже чертой поэтического идиостиля. В этом ряду стоят у поэта и окказионализмы, практически всегда придуманные в конкретном контексте для создания звукового аспекта лирического образа. Например, в стихотворении «Мотаться нам да маяться...» (сб. «Партитура») гротескная картина «земного безобразия» (по Г. Иванову) создается с помощью аллитерации на «м» и «т/ц», а также ассонансов на «у» и «а/о» (выделено в тексте нами. — А. Х.):

Мотаться **н**ам да **м**аяться
 (З**е**мное безоб**р**азие),
Мочал**и**ться, **м**ытар**и**ться,
 А **в**сё-**т**аки **м**еч**т**ается —
 Ил**л**юзии, фан**т**азии...
Меч**т**ается, **м**ираж**и**тся,
 Поё**т**ся, куро**л**ес**и**тся,
 Ду**ш**а — блуд**н**ица, браж**н**ица —
 Невест**и**тся, ку**р**аж**и**тся,
 Несет-**т**о околес**и**цу.
 Потарат**о**рь, голубу**ш**ка,
 Потараб**а**рь, неум**н**ица,
 А после сразу бух**н**ем**с**я
 С то**б**ой в тар**т**арар**ы** [Там же, 201].

Повторяющиеся звукокомплексы у Чиннова не несут лексическую нагрузку, а создают «музыку стиха» — ту, которую слышит автор и которая для него ассоциируется с этим конкретным содержанием. Не случайно сборник назван «Партитура»: в нем подобных фонетических «экзерсисов» особенно много. Кроме того, в процитированном стихотворении имеется уже отмеченная черта чинновского идиостиля: «союз» просторечий и высокой поэтической лексики («мотаться», «маяться», «мытариться», «куролесится», «околесица», «протараторь»

и пр. — «мечтается», «душа» и пр.), а также окказионализмы («мочалиться», «миражиться», «протарабарь», «неумница»). Примечательно, что словообразовательная модель с приставкой «не-» в системе авторских неологизмов встречается у Чиннова неоднократно (яркий пример — «Непрекрасная дама»).

Отмеченные особенности поэтического языка И. Чиннова следует отнести к поэтике словесной игры, идею которой он воплощал в своей лирике совершенно сознательно. Анализируя ее модели у поэта, Ф. П. Федоров находит большое их разнообразие: паронимические пары из слов, близких по семантике, «почкование слов» («Змей Горыныч научит вас рыбьему, / Крабьему, кк-рабьему Уму-разуму!»), «введение в фразеологическую структуру неологизма, в результате чего происходит семантически-психологический, логический взрыв» («День Осеннего Равноденствия»), «нетрадиционные соединения разноразличных слов, разноразличных понятий; нетрадиционное употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов; нетрадиционная трансформация высокого в банально-повседневное» («Плачешь, Психея-Аленушка? / Это еще не Харонушка, // Это не Стиксик, не Летушка...»), парадоксальные игровые ситуации («Я недавно коробку сардинок открыл. / В ней лежал человек и мирно курил»), разнообразные аллюзии, игры со смыслами из классических текстов («Лошади впадают в Каспийское море. / Более или менее впадают, и, значит, / Овцы сыты, а волки — едят Волгу и сено») [14]. Упомянутая «сардинка», несомненно, явилась отсылкой на ивановскую «рыбью тему», возникающую у Иванова как гротескный отголосок его ранних натюрмортов и пейзажей («И, по самой серединке, / Кит, дошедший до сардинки» [7, 538]; «Сады цветущей весной, / Мистраль, полфунта судака?» [Там же, 415] и пр.).

Игра у Чиннова становится способом выживания в ситуации абсурда, ибо величественное классическое поэтическое Слово уже утратило силу, оно, говоря современным языком, «не работает на сопротивление», исчерпало ресурс. А борьба должна продолжаться, до последнего слова, до последнего поэта («Жив будет хоть один пиит» — пушкинский наказ остается святым для всех эмигрантов первой волны!). Ф. П. Федоров точно формулирует это: «Настигнутый историческим, вселенским абсурдом, не имеющий силы одержать над абсурдом победу, человек вступает с абсурдом в игру, в “кошки-мышки”, в “кто кого переговорит”, кто больше наплетет чуши, только мир плетет чушь всерьез, это трагическая, апокалиптическая чушь, человек же вешает на уши судьбе, “судьбинушке” лапшу, видя в этом единственный способ своего самосохранения» [14].

Игровой гротеск становится у Чиннова формой миропостроения. В его поэтических зеркалах вселенная уродливо преображается, как в зеркалах в комнате ужасов. «Веселенькие стишки» и тонкие лирические стихотворения — разные грани чинновской поэтической картины мира — порой накладываются друг на друга, и подобная интерференция дает удивительные картины:

Прямо на тротуаре
валяется пятно света,
круглое,
похожее на золотое блюдо.

И рядом лежит
пятно нефти,
отливая зеленым и синим,
как пышный персидский павлин.

Разноцветные крылья белья
(на веревках через всю улицу)
— розовые, оранжевые, сиреневые —
как большие цветы
висячих садов
Семирамиды [16, 146].

В аллюзивном плане угадывается знаменитая ивановская «роза», которую герой «нашел на тротуаре» и «выкинул в помойное ведро» [7, 383]. Яркие цвета отсылают к «Садам» («Сады Семирамиды») с их игрой культурными стилями (пастораль, рокайль, барокко и пр.), блюда напоминают многочисленные ивановские экфрасисы из ранних сборников («Ваза с фруктами» и пр.), вся цветовая палитра сходна с ивановской (о специфике экфрасиса у раннего Г. Иванова см. нашу монографию [15]). У Чиннова «пятно света» «валяется», рядом нефтяное радужное пятно — это уже не ивановская радостная радуга из ранних сборников, а знак экологической катастрофы. Птица из садов Семирамиды — это прозаическое белье на веревке, и только поэту придет в голову сравнивать его с мифологическими садами. Образ розы не раз встречается в сборнике «Партитура», и это разговор как с Г. Ивановым, так и со всеми розами, «что в мире цвели». Призыв остановить энтропию станет генеральным мотивом зрелой лирики Чиннова: «Знаешь, пора превратить / земные грязные язвы / в нежные розы» [16, 150].

Жизнь в «атомный век» представляется Чиннову схваткой с Судьбой, в которой победитель, к сожалению, заранее известен. В стихотворении «Согласен, давай поиграем...» герой заведомо предполагает проигрыш, потому что путь для него один — в ад («А пахнет-то — серой, не раем»), да и сам он уже мечен «нездешним миром», «лунатик», вышедший на крышу и готовый с нее соскользнуть (ср. у Г. Иванова: «Притворяясь и играя, / Быть отличным мертвецом» [7, 389]). Но у героя Чиннова осознание смерти не есть сигнал к осуществлению самоубийства, он понимает, что это самовольный шаг за грань (а он его делать не намерен: «Сыграем (а все же я трушу)»), что это нарушение установленного Судьбой порядка: «Я правил игры не нарушу» [16, 203].

Аллюзивно текст связан со строками Г. Иванова на эту же тему:

Просил. Но никто не помог.
Хотел помолиться. Не мог.
Вернулся домой. Ну, пора!
Не ждать же еще до утра [7, 414].

У Г. Иванова «темное дело» также происходит ночью («огарок свечи»), но его герой задуманное все же осуществляет, «с отчаяньем прыгая в мрак», и в последний путь его провожают «на дверце два белых нуля» — бесславная эпитафия на месте «упокоения». Герой Чиннова останавливается у последней

черты, выдавая это за трусость, но на самом деле просто не доводит личное саморазрушение до предела (как говорится, «в этой жизни умереть нетрудно!»). Поэт неоднократно подтверждает свою позицию в других стихотворениях, хотя солидарен с Ивановым в констатации одного конца для всех. Например, «Я наперекор судьбе / Жить подольше постараюсь — / И советую тебе» («Наплывает черный парус...», [16, 430]); «Лучше подольше попробуем / Здесь оставаться — подобием / Божиим, хоть приблизительным, / Прежде чем стать небожителем» («Плачешь Психея-Аленушка?...» [Там же, 477]). В стихотворении «Где-то светлый Бог, где-то вечный свет...» (сб. «Антитеза») смерть обозначена у Чиннова емким просторечным словом гротескной природы (курсив наш. — А. Х.):

Я не выброшусь. Я готов стареть,
Чашу пить до конца, молчать, терпеть.
И дождусь. Не будет грусти и мук,
Вместо грусти будет — *каюк* [Там же, 416].

Гротескные формы у Чиннова, как и у Г. Иванова, отражают трагическое мироощущение. Словесная игра неологизмами, тавтологическими сочетаниями и звукописью усиливает ситуацию смерти как крайней степени абсурда (курсив наш. — А. Х.):

Да, недужится, неможется,
В сердце прыгнула игла.
Смерть — оскаленная рожица —
Выглянула из угла.

Не поможет *потогонное*...
Что ж ты смотришь наяву?
Уплываю в *Патагонию*,
В *Похоронию*, *Харонию*,
В *Погребалию* плыву.

Аспирины аспиринные...
Обессилел... Кошка, брысь!
Палестины апельсиновые...
Обессилы Абиссинии...

«Подставляй-ка губы *синие*,
Ближе к молодцу садись» [Там же, 220].

Мортальный словник насыщен аллюзиями: игла как причина смерти Кашея Бессмертного; Патагония — индейские земли в Южной Америке, разоренные колонизаторами-европейцами, что привело к исчезновению индейцев на этой территории; Палестина как исчезнувшее государство, поглощенное Израилем; Абиссиния (Эфиопия), имеющая удивительные географические особенности (самая низкая продолжительность жизни в мире, там находится самая низкая точка на земле по отношению к уровню моря, это самое жаркое место

на планете — прообраз ада; к тому же абиссинская кошка — прообраз египетской богини-кошки Бастет, которая по одному из поверий могла превращаться в львицу и однажды чуть не уничтожила человечество); неологизмы паронимического типа (*Похоронию, Харонию*); аспирин, который давался как лекарство для разжижения крови при угрозе инфаркта или инсульта; синие губы покойника. Смерть у Чиннова поражает своей многоликостью, она действительно поджидает за каждым поворотом («выглянула из угла»). И все игры с ней человек, как известно, проигрывает.

Гротеск у Чиннова не всегда имеет макабрические формы, иногда это виртуозная словесная игра культурными кодами, что характерно и для Г. Иванова. Аллюзией на известное ивановское стихотворение «Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш...» можно считать чинновское «Улыбнись, царевна Несмеяна...» (в доказательство очевидности влияния приводим оба текста):

Г. Иванов

Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш,
Весточка, царпинка, снежинка, ручеек.
Нежности последыш, нелепости приемыш.
Кофе-чае-сахарный потерянный паек.

Отзовись, очухайся, пошевелись спросонок,
В одеяльной одури, в подушечной глуши,
Белочка, метелочка, косточка, утенок,
Ленточкой, веревочкой, чулочком задуши.

Отзовись, пожалуйста. Да нет — не ответится.
Ну и делать нечего. Проживем и так.
Из огня да в полымя. Где тонко, там и рвется.
Палочка-стукалочка, полушка-четвертак [7, 441].

И. Чиннов

Улыбнись, царевна Несмеяна,
Несмеяночка, молчаночка, тишинка!
О, морозинка, малиновка, малинка,
Как березка из тумана!

Дайся в руки мне, царевна Лебедь,
Ты жемчужинка, изюминка, снежинка,
Ты летучая, прозрачная пылинка,
Звездочка в осеннем небе!

Подлети, царевна Недотрога,
Дайся в руки, тучка, льдинка,
Светлая бессмертинка, раинка,
Поиграй со мной немного! [16, 364]

Ивановское стихотворение считается примером его любовной лирики и обращено к жене, отсюда эти нежные прозвища. По некоторым сведениям, оно было написано в период серьезной размолвки, когда И. Одоевцева собралась покинуть мужа (намек на это в последней строфе). У Чиннова, не писавшего любовных стихотворений, аллюзия на Иванова стала формой гротескной игры, не избежавшей «легкого дыхания смерти»: прозвища **«Несмеяна»**, **«Недотрога»** принадлежат его мортальному словнику, сюда же попадает и царевна Лебедь вследствие своей двойственной природы (способностью к метаморфозе; с ней связана и известная врубелевская дева, на полотне художника превращающаяся в птицу).

Начиная с «Метафор», в дальнейших сборниках Чиннова гротескность нарастает, демонстрируя мир как царство абсурда. Ивановский распад атома уже произошел, и лирический герой пребывает в микромире «микробов» и «бактерий» — авторская интерпретация классической темы «маленького человека», — ощущая себя в этом губительном для человека микромире своим. Он живет в «мире инфузорий» в «Тупике Микробов», он «казначей Содружества Бактерий», танцует «танец стрептококков», «улыбается голубой Бацилле» и «пьет коктейль с любителями гноя» (стихотворение «Я проживаю в мире инфузорий...» [16, 197]). Эта вариация «маленького человека» разворачивается у Чиннова в биологически-физиологическом ключе кафкианского толка, в контексте темы смерти; аллюзия отчетливо ориентирует читателя на экзистенциальное прочтение, в этой игре в овидиевские метаморфозы проигравшая сторона очевидна и обреченно ждет конца. Ивановская звезда, сияющая тому в «трансцендентальном плане», становится у Чиннова «Звездой Бактерий».

Вообще, биологическая тематика чинновского гротеска обширна и разнообразна, и упоминание «живого мира» вокруг человека служит поводом для диалога, как открытого, так и латентного, о смерти, бессмертии и конце времен. Некоторым из существ герой завидует, ибо их способность к регенерации не оставляет шанса ему самому, которому «смерть отсекает... душу от тела». Например, «целым червем станет полчервяка», ящерица нарастит свой хвост, «новым хвостом шевельнет саламандра» [Там же, 417]. Его собеседниками становятся, например, энтомологические персонажи (бабочки, мухи, жуки, стрекозы и пр.). В одного из них герой причудливым «кафкианским» образом даже превращается, становясь «членистоногим», «жуком, опрокинутым на спину», «жертвой своей скорлупы», который беспомощно «бьется, барахтается и шевелится», пытаясь перевернуться, но над ним уже занесен чей-то сапог («Так и живу...» [Там же, 200]) — настали времена, когда всем наступит конец, и даже тем, кто, как известно, благополучно пережил миллионы лет эволюции.

Кроме реальных существ, у Чиннова много фантастических персонажей, чувствующих себя весьма комфортно в этом царстве абсурда. Например, «чертик-кузнечик», «черт-кенгуру», неведомый Кикапу и «кикиморы-шишиморы» становятся визави героя в аду, и их фантазмагорический разговор демонстрирует квинтэссенцию чинновского гротеска, с его сложной звукописью и многочисленными литературными аллюзиями:

Может быть, оба мы будем в аду.
 Чертик, зеленый, как какаду,
 Скажет: «Вы курите? Кукареку.
 А где ваши куррикулум вите?
 Угу. Садитесь оба на сковороду.
 Не беспокоит? Кра-кра, ку-ку».

Жариться жарко в жиру и в жару.
 Чертик-кузнечик, черт-кенгуру,
 Не смейте прыгать на сковороду.
 Мы хотим одни играть в чехарду.
 «Ква-ква, кви про кво, киш-миш, в дыру»
 Кикиморы, шишиморы, бросьте смешки,
 Шшш! Не шуршите вы про наши грешки
 В шипящем котле сидит Кикапу... [16, 245].

В финале стихотворения, отмеченного противительной конструкцией «а мы», звучит идея волшебного спасения, невозможного в реальности, но могущего случиться в воображении:

А мы — мы обманем эту толпу,
 Этих чертей, зверей, упырей,
 Мы полетим над синью морей,
 Мы будем вдвоем играть в снежки —
 О, снег для твоей обгорелой руки! [Там же].

Конец гротескно амбивалентен: снежки, в которые герой намеревается играть с неведомым собеседником, предназначены для «обгорелой руки», побывавшей в аду, и ситуацию можно расценить и как спасение (в воображении героя), и как его иллюзию (по русской поговорке «двум смертям не бывать») — ивановско-чинновское «двойное зрение» дает такую возможность, на что намекают первые слова текста («может быть»). Ивановский Кикапу обретает у Чиннова вторую жизнь, так как первую свою он уже закончил:

«Побрили Кикапу в последний раз,
 Помыли Кикапу в последний раз!
 Волос и крови полный таз.
 Да-с» [7, 570].

Здесь мы имеем цитату «второго порядка»: заковыченные строки о Кикапу взяты Ивановым из стихотворения его современника Тихона Чурилина «Конец Кикапу», в котором персонаж готовится к смерти. У Иванова в характерной для его поздней лирики ситуации «припоминания» («Не так... Забыл») Кикапу также «больше ничего не может, / Как умереть», и образ его умершего сливается у героя с его пиджаком, висящим в шкафу [Там же].

Отличие от Иванова, чей герой находится в измененном состоянии сознания и фиксирует это («меня бессмысленно тревожит»), пытаясь в бреде «вынырнуть в реальность», Чиннов моделирует фантазмагорический мир смерти объемно,

в красках и звуках, правдоподобный в своей нереальности, в котором герои живут и беседуют. Но эта особенность имеет и противоположную направленность: реальный мир в изображении Чиннова очень часто обретает черты фантастичности, что и выражается в гротескной поэтике. Современность, которую Чиннов, в отличие от Иванова, не отрицает, отличается у него «химическими» описаниями: пейзаж часто имеет кислотные краски, дисгармоничные природе урбанистические приметы. У Г. Иванова такие «знаки современности» есть, но в гораздо меньшем объеме и часто в контрасте с «былым». Иванов, в ранней лирике любитель экфрастических пейзажей с богатыми живописными аллюзиями, теперь вынужден констатировать современную ситуацию, когда художники его времени теряются и меркнут на фоне новых реалий (стихотворение «Пейзаж»):

Перекисью водорода
Обесцвечена природа.
Догорают хризантемы
(Отголосок старой темы).
Отголосок песни старой —
Под луной Пьеро с гитарой...
Всюду драма. Всюду убыль.
Справа Сомов. Слева Врубель.
И, по самой серединке,
Кит, дошедший до сардинки.
Отощавший, обнищавший,
Сколько в прошлом обещавший!
В — до чего далеко — прошлом,
То ли звездном, то ли пошлом [7, 538].

В тексте много отсылок к ранним стихам Иванова («Пьеро с гитарой», Сомов и Врубель как источники его экфрасисов, хризантемы и пр.), и оценка настоящему дается с позиции прошлого, но, как ни странно, и оно тоже названо «пошлым». Чинновский урбанистический пейзаж можно считать своеобразным откликом на Иванова, так как он несет в себе маркеры ивановской поэтики (отмечены нами курсивом. — А. Х.):

*Задуматься, забыться, замечаться,
Заслушаться ночной тоски.
Венеция, весна, и ночь, и пьянца.
Вот — хризантемы, видишь — орхидеи
(Обрывки дыма и туман).
Что ж, посидим, друг другу руки грея.
Нет, волшебство едва ли возвратится,
От лунных чар болят виски
(Платить по счету: кьянти, асти, пицца).
И мы идем, и в луже мокнет роза,
А музыка — один обман,
Как постаревшая Принцесса Грёза [16, 194].*

Принцесса Грёза — персонаж картины Врубеля с одноименным названием, написанной на сюжет стихотворной драмы Э. Ростана, в которой центральным событием явилась смерть влюбленного трубадура на руках у прекрасной Принцессы.

Таким образом, гротеск у Чиннова становится самой распространенной формой словесной игры, свойственной его поэтике. В своей зрелой лирике он во многом ориентируется на гротескные приемы Г. Иванова, усваивая трагическую иронию старшего поэта, обозначенную символикой распада, развоплощения, «распыления мильоном мельчайших частиц». «Полные скепсиса, насмешки или меланхолии и глубокой грусти, гротески И. Чиннова всегда исполнены ощущения трагизма бытия. За ними стоят мучительные неосуществимые попытки поэта проникнуть в тайны мироздания, разгадать причины “земной и неземной утомительной печали” и найти точку опоры в окружающем хаосе» [11, 17]. Пытаясь, как и Г. Иванов, «соединить в создании одном / Прекрасного разрозненные части» [7, 258], он был убежден, что поэт должен преодолевать «сопротивление материала», коим является совсем непоэтический и даже враждебный окружающий мир, лишенный привычных ценностей и ориентиров. Приметы культуры, очевидные для поэта, не понимаются обывателем и рискуют исчезнуть вовсе, и поэт становится подлинным «хранителем древностей», для него они еще существуют.

Гротески Игоря Чиннова стали его способом сопротивления энтропии, связывания «порвавшейся связи времен», установления равновесия в мире, который раскачался настолько, что стоит на пороге атомного взрыва, о чем он сам сказал так: «Я стремился к *равновесию* всех элементов стиха — и к равновесию в целой книге. Мне кажется, что роль искусства в современном мире вовсе не в том, чтобы отражать какофонию эпохи, ее разорванность, раздробленность, искаженность, а в том, чтобы противопоставить хаосу гармонический строй и лад, не детски простодушный, конечно, не пахнущий прошлым веком, но выросший из сознания, что истинное искусство всегда есть Логос, отраженный в Мелосе» [17, 154].

В лирике Г. Иванова и И. Чиннова «атомический век» предстает во всей своей обнаженной бездуховности и античеловечности, помноженной на трагедию эмигрантской ностальгии. Но если Г. Иванов, дойдя до крайней степени отчаяния, остановился на этой «высокой ноте» трагической безнадежности и фактически «прыгнул» в зияющую экзистенциальную «пустоту», то И. Чиннов, «пережив» старшего товарища, шагнул далее и увидел новый облик Апокалипсиса, страшный не своим трагизмом, а своим безразличием к человеку, и самого человека, превратившегося в пустоту. У Г. Иванова душа все же улетает, «растворяясь в трансцендентном плане», удел же тела — гнить в земле, о нем следует забыть за его ненужностью. У Чиннова, во многом с Ивановым соглашающегося, показана эта самая жизнь тела, уже без души, что, как ни парадоксально, стало возможным. Новый мир неона и пластика не оперирует этой высокой категорией, предполагая в своем контексте человека как функцию, оболочку (поэт именовал таких персон «Микки Маусами» — порождением американского мироустройства). К такому человеку у Чиннова нет отрицательных чувств и осуждения, а есть лишь удивление тому, что он сам дожил до времен, когда поэзия стала

уделом крайне малочисленного круга людей, большинство же довольствуется комфортом и прочими радостями жизни.

1. *Адамович Г. В.* Собрание сочинений. Комментарии. СПб., 2000. 755 с.
2. *Болычев И. И.* Творческий путь Игоря Чиннова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 16 с.
3. *Глэд Дж.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. 320 с.
4. *Дворецкая И.* Диалог в поэтическом мире Игоря Чиннова // *Славянские чтения XIII*. Даугавпилс, 2019. С. 129–137.
5. *Дормидонова Т. Ю.* Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. 22 с.
6. «Если чудо вообще возможно за границей...» : эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов / сост., предисл. и примеч. О. А. Коростелева. М., 2008. 814 с.
7. *Иванов Г. В.* Собрание сочинений : в 3 т. М., 1993. Т. 1. 656 с.
8. *Крепс М.* Поэтика гротеска Игоря Чиннова // *Новый журнал*. 1990. № 181. С. 84–97.
9. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений : в 4 т. М., 1991. Т. 1.
10. *Марцелли В. А.* Поэтический дискурс Игоря Чиннова как система иконических знаков реальной действительности // *Изв. Юж. федер. ун-та*. 2013. № 1. С. 102–109.
11. *Носова О. Е.* Поэзия Игоря Чиннова: истоки, характер, эволюция трагического мироощущения : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 18 с.
12. *Семина А. А.* Голос из небытия: «Посмертный дневник» Георгия Иванова и Бориса Рыжего // *Вестн. Челяб. гос. ун-та*. 2016. № 12 (394). Филологические науки. Вып. 103. С. 88–95.
13. *Урюпина А. С.* Необарокко в поэзии русского зарубежья 1960–1980-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 30 с.
14. *Федоров Ф. П.* Фантазмы Игоря Чиннова. URL <http://skola.ogreland.lv/literatura/chinov/chin10.htm> (дата обращения: 07.04.2020).
15. *Хадьинская А. А.* Пасторальная традиция в ранней поэзии Георгия Иванова. Екатеринбург, 2013. 114 с.
16. *Чиннов И. В.* Собрание сочинений : в 2 т. М., 2000–2002. Т. 1. 576 с.
17. *Чиннов И. В.* Собрание сочинений : в 2 т. М., 2000–2002. Т. 2. 352 с.
18. *Шраер М.* Игрушка : стихи И. Чиннова, интервью с поэтом. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/shraer-pr.html> (дата обращения: 07.04.2020).

Статья поступила в редакцию 13.02.2020 г.