

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 82.09

Остапенко И.В.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА

В статье осуществлен поэтикальный анализ стихотворения О. Чухонцева «– Кыё! Кыё!». В тексте выявлен пейзажный дискурс, где природные номинации выполняют функцию маркеров эмпирического мира и тропеического художественного языка. Установлена лирическая природа изображающего субъекта, для завершения эстетического целого актуализирующего эпические субъектные отношения и эпическую дистанцированность. Лирический авторско-геройный синкретизм реализован на формальном уровне через субъектные отношения, на содержательном – презентует лирического субъекта как универсального «растождествленного» человека, утратившего свою экзистенцию и взыскующего новых смыслов существования.

Ключевые слова: *О. Чухонцев, пейзажный дискурс, картина мира, лирические отношения, эпические отношения, лирический субъект, повествователь, рассказчик, экзистенциальные поиски, эстетическое завершение.*

Постановка проблемы. Олег Чухонцев – один из немногих нынешних поэтов, оказавшихся способными в каждый момент своего творчества быть созвучными времени и отражать все его перипетии, вплоть до обнажения трагедии человека перед лицом им же самим спродуцированных экзистенциальных проблем. Лирический субъект О. Чухонцева эволюционировал вместе со временем, то вписываясь в современную ему общественно-социальную атмосферу, то взрывая ее своими откровениями, предупреждая и останавливая человечество на краю пропасти.

Одним из наиболее знаковых текстов поэзии автора стало стихотворение, традиционно зафиксированное в критической литературе под названием «– Кыё! Кыё!». Впервые текст опубликован в журнале «Знамя» (№ 5 за 2002 год), затем оно введено автором в книгу «Фифиа» (2003) [14], после вошло в состав наиболее полного на сегодняшний день собрания стихотворений и поэм О. Чухонцева «Из сих пределов» (2005, переизд. 2008) [11], появляется оно и в изданном в 2013 году сборнике «21 случай повествовательной речи» [13]. Обращает на себя внимание место данного текста в сборниках автора. В первых двух оно композиционно не выделено, расположено скорее хронологически ближе к финалу, но сюжетно, по опреде-

лению Г. Шульпякова, занимает в книге «Фифиа» «центральное место» [15]. Конечно, лирический сюжет «Фифиа» нуждается в отдельной глубокой исследовательской рецепции, что позволит выявить значимость интересующего нас стихотворения. На данном этапе можно лишь констатировать, что накал трагизма, фиксируемый текстом, все же снимается последующими стихотворениями, переводящими катастрофическую ситуацию в состояние катарсиса и для лирического субъекта, и для читателя. Иная картина наблюдается в авторском сборнике «21 случай повествовательной речи», где «грандиозное», по определению А. Скворцова, «– Кыё! Кыё!..» выступает в качестве «своеобразного послесловия» [7]. Это авторское решение требует отдельного рассуждения.

Постановка задания. В данной работе сосредоточимся на собственно стихотворении «– Кыё! Кыё!..», вне контекста сборников, в которое оно включено. После выхода книги «Фифиа» в 2003 году почти все рецензенты обратили на него внимание. М. Амелин назвал его «одним из вершинных стихотворений книги» [1]; Г. Шульпяков полагает, что в нем явлен «главный герой, олицетворяющий эту самую «фифию» в чистом виде» [15]; Д. Полищук считает «– Кыё! Кыё!» «кульминацией книги и ее вторым композиционно-

смысловым центром» [5]; И. Роднянская отметила стихотворение как «большое событие в русской словесности» [6], но введя его в библейский контекст, от дальнейших комментариев отказалась.

Изложение основного материала. На смену литературно-критическим отзывам о новой книге О. Чухонцева вскоре пришли литературоведческие исследования, среди которых в первую очередь следует выделить работы А. Скворцова [7; 8; 9] и В. Козлова [3]. В. Козлов выявляет жанровую природу стихотворения, обнаруживая в нем признаки исторической элегии, акцентирует повествовательное начало, что заявлено и самим О. Чухонцевым в названии сборника, в который оно включено («21 случай повествовательной речи»), и отмечает «снижение собственно лирического градуса», «освобождение» от «привычных лирических событий» [3, с. 116]. А. Скворцов в статье 2006 года лишь вскользь упоминает о «– Кыё! Кыё!..» как о «пронзительном сочинении» [9], а в 2009 году посвящает ему объемную работу «Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой» [8], представив глубокий интертекстуальный анализ стихотворения. Но все же «сочинение, поражающее оригинальностью формы, пронзительностью образов и явственно ощущаемой загадочностью» [8] всех своих тайн не открывает, что вполне соответствует природе поэзии, а, следовательно, дает возможности иных интерпретаций.

Сам поэт интересующее нас стихотворение не комментирует, но в интервью с И. Шайтановым, размышляя о сути поэзии, акцентирует исходный мотив будущего поэтического текста как «ситуацию незнания»: «...если человек все понимает, то зачем он пишет стихи? Сядишь писать именно от недопонимания» [12]. Собственно, автор излагает сущность лирического сюжета как трансформацию в авторском сознании эмпирического опыта в метафизическое событие. О. Чухонцев дает и свое понимание адресата поэзии: «И если ты думаешь о читателе в этот момент — дело труба. Но когда стихи написаны, и особенно когда изданы, вступают в силу другие правила. Они уже не для того, кто пишет» [12], а для того, добавим, кто читает и как читает. Предлагаем прочитать текст «– Кыё! Кыё!..» через актуализацию литературоведческих категорий – пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора [4], функционирующей в авторском сознании. Понятие пейзажного дискурса применимо, на наш взгляд, поскольку текст наполнен

номинациями природного мира, выполняющими различные функции, о чем будет сказано далее. Уже первичная рецепция обнаруживает природные маркеры в художественном мире, вплоть до использования реальных топонимов в функции пространственных координат лирического субъекта. Что касается понятия лирического субъекта – центрального понятия в параметрах картины мира автора в лирике [4], – то тут ситуация несколько усложняется родовой природой текста. В наших предыдущих исследованиях категория картины мира применялась исключительно в пределах лирики, где авторско-геройные отношения построены на синкретизме. В стихотворении «– Кыё! Кыё!..» говорить о чистых лирических отношениях не представляется возможным, на что указывает и сам автор, и его интерпретаторы. Поэтому будет интересно посмотреть, работает ли данная категория в тексте с явно выраженными лиро-эпическими отношениями, и к каким результатам приведет ее использование в процессе исследования работы авторского сознания над созданием художественного мира.

Интересующий нас текст представляет собой поэтическое произведение в современной трактовке. Для поэтического текста характерен небольшой объем и стиховая форма, актуализирующая аспекты генетического кода лирики – звуковую и ритмическую организацию. Стиховедческая характеристика произведения представлена в работе А. Скворцова [8] и в дополнениях не нуждается. Автор, описав стиховую форму текста, акцентирует «ощущение прозаизации», что вообще свойственно художественной манере поэта: «Чухонцев “прозаизирует” поэзию» [8]. В то же время, исследователь не выводит тексты поэта за пределы лирического дискурса: «Но в каждом конкретном случае формально прозаическая речь остается прозой, а стихотворная – стихами» [8].

В пользу «прозаизации» свидетельствует композиционное членение текста, который «графически и семантически» разделен на девять частей. Напомним, одним из родовых эпических признаков Н.Д. Тмарченко считает фрагментарность [10, с. 289]. Каждый фрагмент текста имеет собственную семантическую ценность в ходе завершения эстетического события. Рассмотрим каждый из фрагментов отдельно, памятуя о том, что стихотворный текст «– Кыё! Кыё!..» находится в первую очередь в лирической парадигме, проследим, как в нем будут коррелировать лирические и эпические отношения. Кроме того, обратим

внимание на количество выделенных фрагментов. Их девять, а на символическом уровне девятка обозначает «универсум и истину», у пифагорейцев – «предел всех чисел, внутри которого существуют и обращаются все прочие». Это число завершения, целостности, но и повторения. Здесь, как представляется, уместно вспомнить и о дантовской актуализации числа 9.

Родовая дифференциация строится на осмыслении субъектной сферы (отношений автора и героя) и реализующих ее форм высказывания и способов изображения. Исходя из этого, рассмотрим каждый фрагмент отдельно, но и проследим их внутренние связи. Текст анализируется по сборнику «Из сих пределов» [11, с. 303].

Первый фрагмент:

– Кыё! Кыё! –

представляет собой диалогическую реплику, что выделено графически, и подразумевает субъекта речи, явно отделенного от авторского сознания. Как видим, изначально в тексте заявлены эпические отношения между авторским и геройным планами. С точки зрения лирики на внутритекстовом уровне функционируют лирические субъекты «я», «я-другой», «другой» [4]. В эпическом мире авторское сознание презентует «повествователь», «рассказчик», «герой». В данном случае высказывание принадлежит или лирическому «другому», или эпическому «герою», в любом случае диалогическая форма подчеркивает дистанцированность авторского сознания от субъекта высказывания. Во избежание терминологической путаницы и для решения одной из задач исследования – выявления родовой природы текста – номинировать изображающего субъекта будем в соответствии с отношениями, реализованными в каждом отдельном фрагменте: либо лирическим субъектом, либо повествователем.

Обратим внимание на семантику «кыё» – звукосочетание, в пределах русского языка лишённое смысла, но наличие восклицательного знака наполняет его экспрессией, акцентирует эмоциональное состояние говорящего, актуализирующее его субъектную природу.

Второй фрагмент:

По колена стоя в воде, не выпуская тачки, он мочится в реку.

Возле моста, напротив трубы, извергающей пену

и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста

и ещё не взорванной церкви на том берегу
он стоит в воде и мочится в реку,

не понимая как будто и сам, как сюда забрёл,
а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства,
то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит,
где скот обычно вброд переходит реку,
стоит, не оправляя штанов, уставясь в поток,
онучи набрякли паводковой водою,
и он не знает, что делать дальше, так и стоит,
держась двумя за свою тележку, и что-то бор-
мочет,

что-то мычит, но одно лишь слышно: – Кыё!
Кыё! –

состоит из двух предложений, где второе представляет собой сложное бессоюзное, во вторую часть которого введена прямая речь. Рассмотрим данный фрагмент на субъектном, хронотопном и образном уровнях. Изображенный мир предстает в рецепции повествователя, презентующего героя. Герой номинирован местоимением третьего лица, притом повторяющимся четыре раза. Отметим, что местоименный дискурс характерен преимущественно для лирики. В финале текста герой обретает специфический голос: «– Кыё! Кыё!».

Пространственные координаты героя, в первую очередь, «вода» и «река», номинирующие природные реалии, позволяют актуализировать понятие пейзажного дискурса как коммуникации человека и природы. Персонаж стоит «по колена» «в воде». На символическом уровне «вода» вмещает семантику жизни, «река» наполняет ее значением динамики, движения, которое дополняется номинированием речной воды как «потока». Второе предложение расширяет пространственную парадигму социально-бытовыми и культурологическими объектами: «мост», «труба», отходящая от «бань», «погост», «церковь». Герой находится «возле моста», «напротив трубы», «напротив» «погоста» и «церкви». Во второй части сложного предложения место нахождения героя уточняется – «где скот обычно вброд переходит реку».

Временные параметры картины мира героя номинированы «паводковой водой». Следовательно, изображенный мир структурирован по природному календарному циклу. Весна как время пробуждения природы, оживания коррелирует с символикой «реки» и «воды».

Как видим, субъектный и хронотопный уровни текста презентуют традиционные параметры природного мира. А вот само месторасположение героя привычные представления разрушает. Он «стоит» в «потоке» неподвижно, в отличие от животных, представленных в динамике, и находится даже не в центре, что соответствовало бы антропоцентрической картине мира, а на порубе-

жье, между неназванным берегом позади и «тем берегом» «напротив».

Посмотрим более пристально на изображенный мир через призму способов его создания, что позволит уставить корреляцию субъектного и пространственно-временного уровней текста. Обратим внимание на внешние характеристики героя. Он стоит «по колена» «в воде». Ноги, отвечающие за передвижение, помещены в «поток», но внешнее движение не обеспечивает движения тела, даже препятствует ему – «онучи набрякли паводковой водою». Но не только эта коллизия попадает в фокус видения повествователя.

Действие героя заставляет повествователя сосредоточить на нем внимание, дважды повторяя его описание: «Он стоит в воде и мочится в реку». Само по себе мочеиспускание не является противоестественным явлением. Напротив, это свойственный человеку физиологический процесс метаболизма, а продукт его, «урина», обладает даже целебными свойствами для собственного организма. Вопросы возникают по поводу правомочности введения данной ситуации в поэтический текст, которому, как правило, натурализация описательных процессов не свойственна. Следовательно, такой предмет изображения может свидетельствовать в пользу актуализации эпических средств изображения. Но и здесь вопросы не исчерпываются. Эстетизация физиологии в принципе не характерна для художественного мира, хотя и она, начиная с натуралистов, обретает в нем свое место, не говоря уже о современной массовой культуре, где с экранов телевизоров подобные темы интенсивно рекламируются и тиражируются.

Все же обратимся к более широкому культурному контексту. На символическом уровне мочеиспускание связывают с плодородием, орошением, оплодотворением, что в нашем тексте коррелирует с семантикой воды и весны. В античном и возрожденческом искусстве эта тема запечатлена в живописи и скульптуре, к примеру, «Писающий мальчик» Дюкенау, «Венера и Амур» Лоренцо Лотто и мн. др. В русской же культурной традиции подобные произведения не встречаются. Более того, для справления нужды в быту отведены специальные места, скрытые от посторонних глаз. Что касается христианской традиции, то подобные публичные действия недопустимы в пределах культовых сооружений, а герой «стоит» «напротив» «церкви».

Обратим внимание, что в контексте художественного мира стихотворения модель физио-

логического метаболизма повторена автором и в изображении внешнего мира героя: «он» стоит «напротив трубы, извергающей пену и мыльную воду бань» – продукт социально-бытового метаболизма. Мыльная вода, как известно, конечно же, очищает тело человека, но загрязняет, практически уничтожает живую природу, эпитет «извергающая» наполняется гротескным смыслом, а «пена» и «мыльная» актуализируют аллегорическую семантику – мнимости, бессмысленности действий человека, требующих его очищения.

Как видим, образ героя и внешний мир, в котором он функционирует, постепенно наполняется амбивалентными характеристиками. В подтверждение приведем развернутые номинации пространственных реалий: «зброшенный погост» и «еще не взорванная церковь». Сакральные номинации профанируются, утрачивают свой аксиологический смысл, что ведет к разрушению и этических норм. Герой, стоящий перед святыми местами, не понимает «как будто и сам, как сюда забрёл», «не знает, что делать дальше». Мало того, что он «мочится в реку» перед культовыми святынями, он еще и «не оправляет штанов». Такое аномативное поведение человека выводит и его самого за пределы нормы: «по лицу блуждает улыбка то ли блаженства, то ли безумия». Эти характеристики внутреннего мира героя коррелируют с его пограничным положением во внешнем мире.

Пограничность – состояние неустойчивости, поэтому в качестве внешнего атрибута, поддерживающего героя, использована «тачка», она же «тележка»: он и «мочится» «не выпуская тачки», и, не зная, «что делать дальше», держится «двумя за свою тележку». Тележка, или тачка, – приспособление для перевозки груза. Чем она наполнена, текст не уточняет. Но сама она является неотъемлемой деталью образа героя, метонимически, скорее всего, обозначая некий личный багаж, или груз, человека и аллюзивно отсылает к пушкинской «Телеге жизни», что наполняет утилитарную «тачку» экзистенциальным смыслом.

Еще одна деталь изображенного мира требует особого внимания. Герой стоит в том месте, «где скот обычно вброд переходит реку». «Обычность» поведения животного, допускающего проявление естественных органических процессов, обуславливает возможность подобных действий и для человека как существа, субстанциально близкого природному миру. Кроме того, звук, который издает герой, похож то ли на «бормотание», то ли на «мычание»: «– Кыё! Кыё!». Параллелизм человека и животного здесь также амбивалентен.

Человек ведет себя, как животное, если он утрачивает разум, лишается своей духовной природы. Тогда он выходит за пределы и этической нормы, за действия свои не отвечает. Но все же повествователь акцентирует рефлексия героя – «не знает, что делать дальше». Состояние животного не предполагает постановки вопросов, а для героя они актуальны.

Что касается «мычания», то звуко сочетание «кыё» никак не может быть звукоподражанием, повторяющим голос коровы. Это скорее звуки, которые может издавать глухонемой, не слышащий человеческой речи и не имеющий возможности ее воспроизвести. А вот авторскую трактовку поэтического слова здесь, думается, вспомнить уместно: «ты просыпаешься с одним только звуком, тебе нечего сказать, кроме этого звука – мычания. Лучшей формулы поэзии не придумано в XX веке – “простое как мычание”» [12]. Как видим, «переписка с классикой» продолжается. Аллюзия на поэтическую природу звукоподражания позволяет допустить ее присутствие и в самом герое, правда, в измененной форме, физическая ущербность восполняется духовным подвигом – юродством, или «блаженством». Уточним – в христианской традиции на подвиг юродства человек идет сознательно. Следовательно, однозначной характеристики ни герой, ни изображенный мир в анализируемом фрагменте не получили.

Подведем предварительные итоги. Второй фрагмент на субъектном уровне представлен повествователем и героем, между ними установлена временная дистанция, эксплицированная местоименным наречием «еще»: «ещё не взорванной церкви», что свидетельствует об их эпических отношениях, герой и повествователь находятся в разных временных пластах. Характеристики героя выявляют его амбивалентную и одновременно гротескную природу. В изображенном мире текста актуализированы религиозный, социально-бытовой, культурологический, экологический, аксиологический и поэтологический коды, которые накладываются друг на друга, герою в этих текстовых пространствах выделено порубежное местоположение. В то же время финальная реплика героя соединяет фрагмент с предыдущим и с последующим.

Третий фрагмент:

Что это? причет? или проклятья? –

высказывание принадлежит повествователю/лирическому субъекту, наконец-то обнаружив-

шему свое собственное непонимание изображенного мира в предыдущем фрагменте. Вопросительные интонации, членение текста графически вопросительными знаками усугубляют ситуацию незнания, продуцируют рефлексия. Отметим, «причет» – устаревшая форма «причитания», или «плача» как фольклорного поэтического жанра. «Проклятья» – словесная конструкция, направленная на причинение вреда определенному человеку, семье, дому. В обоих случаях актуализируется сакральная функция слова, трансформированная в искусстве, как известно, в эстетическую. Поставленный вопрос требует ответа, возможно, мы найдем его в следующих фрагментах.

Четвертый фрагмент:

Каждой весною
по мостовой железный грохочет гром.
– Это Кыё-Кыё, – в пустоту кивают, –
выкатил тачку свою, — и под лай собак
он возникает в серой казённой шапке,
в красных галошах собственной выклейки –
вот,

вот он проходит, лязгая, громыхая,
чуждый всему и всем, и старухи вслед
крестятся скорбно, как на Илью Пророка,
а мужики ворчат: – Проходи, проходи, дурак,
или в Андреево хочешь? — и, дёрнув тачку,
он исчезает в слепящем сумраке дня
так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот
ходит с собачьим брёхом то тут, то там,
следуя по пятам... –

синтаксически повторяет модель второго фрагмента: два предложения, где второе представляет собой сложную конструкцию с сочинительной связью, осложнено дважды прямой речью, притом принадлежащей различным субъектам высказывания. Субъектный уровень реализован повествователем; героем, который получает имя «Кыё-Кыё», тождественное издаваемым звукам, что зафиксировано во втором фрагменте; безличным коллективным персонажем («в пустоту кивают»), дифференцированным далее по тексту на «старух» и «мужиков»; образом «Ильи Пророка». Субъектную функцию выполняют и «собаки» – номинация природного мира – поскольку они имеют собственный голос в тексте: «лай» и «брёх».

Хронотопный уровень представлен в первую очередь временными маркерами календарного («весною») и суточного цикла («в ... сумраке дня»), оба находятся в инициальных позициях – начальной и финальной, что актуализирует повествовательную стратегию события, о котором рас-

сказывается. Пространственный уровень выражен природным маркером атмосферного явления («гром»), наименованием урбанистической реальности («мостовая») и топонимом («Андреево»).

Отношения изображающего и изображенного мира реализуются через их специфическое взаимодействие. В мире, изображающем интерес, вызывают способы презентации героя и повествовательные формы высказывания. Герой, прежде обозначенный повествователем местоимением «он», получает имя от безличного коллективного персонажа: «– Это Кыё-Кыё, – в пустоту кивают, – выкатил тачку свою». Сам же повествователь номинации героя не меняет: «он возникает», «он проходит», «он исчезает». Точка зрения повествователя фиксирует динамическое состояние героя, в отличие от его статики во втором фрагменте, благодаря иной точке зрения на него другого персонажа. Но оба субъекта высказывания отмечают «изменчивую текучесть» [15] субстанции героя и таинственность его природы («в пустоту кивают», «исчезает в слепящем сумраке дня»). А все неизвестное и непонятное, как правило, пугает, вызывает отрицание, требует скорейшего избавления от него. Поэтому «мужики ворчат», «старухи» «крестятся скорбно», их устами дана социальная дефиниция герою: «– Проходи, проходи, дурак», – и даже определено место для него: «Андреево». Как и во втором фрагменте, в характеристике героя актуализируется семантика безумия. Примечательно, что топоним «Андреево» вводит в изображенный мир эстетического объекта биографический код автора. Деревня Андреево расположена в Павлово-Посадском районе, на родине О. Чухонцева. В деревне в середине XX века открыта психиатрическая больница.

В данном фрагменте герой обретает не только имя, но и портретные характеристики: «в серой казённой шапке», «в красных галошах собственной выклейки», которые через телесный код (голова, ноги) выявляют аксиологические координаты героя (верх, низ). К эпитетам данных номинаций мы еще вернемся. Кроме того, бессмысленно бормочаще-мычащий герой обретает звуковое оформление: «под лай собак он возникает», «он проходит, лязгая, громыхая», даже после его «исчезновения» «рокот ходит с собачьим брёхом». Известно, что собаки лают на чужого. Как люди гонят героя: «– Проходи, проходи, дурак», так и собаки, домашние животные, стерегущие человеческий мир, изгоняют героя, поскольку он «чуждый всему и всем». Здесь опять всплывает поэтологическая ассоциация: «Одна

за всех – из всех – противу всех» (М. Цветаева), «Близкий всем, всему чужой» (М. Волошин), «Всему живому не чужой» (Б. Чичибабин) и др., а если глубже, то и библейская: «Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» (Ев. Иоанна, гл.15, ст. 19). Тем более, что текст стихотворения библейские аллюзии поддерживает напрямую через сравнение героя на функциональном уровне с «Ильей Пророком». Выделим актуальные для контекста стихотворения атрибуты библейского святого.

Илия – ветхозаветный пророк, единственный почитаемый православной церковью как святой. Илия жил в IX веке до Рождества Христова. В его образе сочетаются черты аскета-подвижника, проповедника, предсказателя от имени Бога, чудотворца. В Ветхом Завете его образ связывается с небесным огнем и животворным дождем. Рождение Илии было ознаменовано видением его отцу: белообразные люди разговаривали с младенцем, пеленали его огнем и кормили его, влагая в уста пламень огненный. Прозорливый священник, растолковав видение, сказал: «...слово его будет, как огонь, сильно и действенно». В житии пророка Илии отмечается, что он часто удалялся для безмолвия в пустынные места, где подолгу молитвенно беседовал с Богом. Вместе со своим последователем Елисеем Илия перешел посуху через Иордан, остановив его воды, затем на огненной колеснице живым вознесен Богом на небо. В библейской трактовке, Илия не умер и должен вернуться на землю перед вторым пришествием Христа (Откр 11:3–12). До тех пор он облетает мир на своей колеснице и появляется там, где требуется божественное вмешательство. На иконах обязательной деталью изображения является красный ореол вокруг возносящейся с пророком колесницы. В православии день памяти пророка Илии отмечают 20 июля / 2 августа. В народно-религиозном сознании образ Ильи Пророка сочетает традиции культа пророка Илии и славянского языческого бога-громовержца Перуна, предстает суровым и грозным, управляет грозой, громом, молнией, дождем, ветром. Услышав гром, крестьяне обычно говорили: «Илья-пророк по небу на колеснице едет». Илье также приписывали роль «хозяина дождя», «хозяина над водой», он отвечал за урожай, посылал на землю плодородие. Ильин день знаменует сезонную границу, конец лета, в разных регионах к этому времени либо заканчивался, либо начинался сбор урожая. С этого дня вода в водоемах становится холодной

и непригодной для купания. Отсюда поговорки: «Илья-пророк пустил в воду ледок», «Илья напсал в реку» и др. [2].

Параллелизм субъектных форм «Кыё-Кыё» и Ильи Пророка вносит дополнительные коннотации в поведение героя на воде во втором фрагменте; объясняет его появление из «пустоты» и «исчезновение»; раскрывается и семантика неотъемлемого атрибута «тачки»-«тележки», «грохочущей» по «мостовой»; даже «красные галоши» получают свое объяснение. Но назвать «Кыё-Кыё» земной проекцией святого однозначно не представляется возможным. Их появление не совпадает во временном измерении: «Кыё-Кыё» появляется «каждой весной», что связано с началом цикла природной жизни, а календарное время Ильи Пророка связано со сбором урожая. «Кыё-Кыё» стоит в воде и «мочится в реку» во время «паводка», а Илья налагает запрет на купание в конце лета. А вот оксюморонные образы «железного грохочущего грома» и «слепающего сумрака дня» позволяют обозначить вектор, сближающий две геройные ипостаси – «сочетание несочетаемого», алогичность, несовпадение.

Обратим также внимание на обстоятельства появления героя в этом фрагменте, на его корреляцию с миром природы: «Каждой весной по мостовой железный грохочет гром». «Гром» – атмосферное явление, сопровождающее молнию, которая возникает от разности электрических потенциалов между соседними облаками или между облаком и землей. Обозначенное природное время («весна») задает и прямое значение номинации «гром». Но в тексте источником его является соприкосновение камня («мостовая») и «железа», оба имеют земную природу. Позже станет понятно, что железные колеса принадлежат «тачке» «Кыё-Кыё», а звуки, ею издаваемые, напоминают действия Ильи Пророка. Таким образом, «гром» вмещает в себя и метафорическое значение, и метонимическое. Интересной также выглядит деталь костюма героя – «красные галоши». Эпитет, как уже отмечалось, соотносим с атрибутикой Ильи, но и «галoши», напомним, «собственной выклейки», здесь не только традиционная для сельской местности обувь, актуализируется материал, из которого они сделаны – резина, защищающая от электрического разряда, что также указывает на корреляцию, но иного рода, с образом Ильи Пророка.

Итак, если во втором фрагменте пространственное расположение героя мы обозначили как порубежье, то в данном фрагменте его временные

границы сдвигаются, субъектная сфера текста расширяется. Притом геройный план дополняется образом Ильи Пророка, а «старухи» и «мужики» тяготеют к плану повествователя, поскольку их точка зрения работает на расширение сферы изображающего. В текст включается биографический контекст автора, что свидетельствует о сближении образа повествователя с изображающим субъектом.

Пятый фрагмент:

Зачем человек явился?

Зачем как судьбу толкает два колеса,
и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит,
и радуется не к месту: я видел сам,
как он с оркестром рядом шёл похоронным
и, обнажая дёсны, беззубым ртом
весь ликовал, смеялся беззвучным смехом,
вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё –
что с него взять! Пришёл незнамо откуда,
и неизвестно, где сгинет. –

членится так же, как предыдущие, на три части синтаксически, но на смысловом уровне первое предложение и первая часть второго предложения образуют целостное высказывание, принадлежащее повествователю. Вторая часть второго предложения представляет собой речь рассказчика: «Я видел сам». Вопрос, поставленный в первом предложении повествователем, получает ответ в третьем, но дифференцировать субъект высказывания сложно: позиция повествователя и рассказчика сближается.

Первая фраза продолжает уже отмеченную «переписку с классикой» – имеется в виду сократовская формула «ищу человека». В тексте включается философский код: вопрос «Зачем человек явился?» относится к экзистенциальным; следующее предложение фиксирует рефлекссию авторского сознания, эксплицированную в речи повествователя – «Зачем как судьбу толкает два колеса». Отсутствие вопросительного знака в конце этого сложного предложения переводит вопрос в риторический, а рассуждения повествователя и рассказчика приобретают форму медитации. Примечательно, что герой, ранее уже получивший имя, здесь презентован универсалией «человек», покрывающей его амбивалентную и оксюморону природу: «и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту». Первые две характеристики актуализируют гражданскую позицию современного автору социума, последняя относится уже к конкретному «человеку» – герою текста художественного, поддерживая его гротескную природу: «Он с оркестром

рядом шёл похоронным / и, обнажая дёсны, беззубым ртом / весь ликовал, смеялся беззвучным смехом». Отметим «беззвучность» героя (в корреляции с сакральностью слова) и отсутствие «зубов» – это и признак физического нездоровья, истощения (цинга – распространенное заболевание в обществе с низким уровнем жизни), а на символическом уровне – неспособность справиться с жизненной проблемой. Раскрывается и смысл «тачки-тележки», неизменного до сих пор атрибута героя, когда появляется метонимический образ «два колеса», что подтверждает продуктивность пушкинской аллюзии. Потому и не выпускает он из рук «тачку», что это его собственная жизнь-«судьба».

В речи рассказчика появляется несобственно-прямая речь, которая сближает различные субъектные формы – «вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё», герой обретает голос в чужих устах. В то же время рассказчик дистанцируется от него – «что с него взять!», что выделено графически (тире) и пунктуационно (восклицательный знак). Таким образом, позиция рассказчика выводит героя за пределы собственного мира, что находит продолжение в финальной фразе, принадлежащей скорее ему же, а не повествователю, поскольку отличается разговорной стилистикой: «Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Но в то же время созвучна позиции повествователя из предыдущего фрагмента: герой пришел из «пустоты» и «исчезает». И если точка зрения повествователя эксплицировала отчужденность героя, то рассказчика – его отверженность. Можно было бы и здесь говорить о пограничной природе героя, не вписывающегося в нормированный мир, но проблема состоит в том, что повествователь ранее в этом фрагменте давал характеристику не только герою текста, а человеку вообще. Следовательно, мир отмежевывается от человека вне норм, не замечая утраты этого качества в самом себе.

Обратим внимание на специфический хронотоп данного фрагмента. Ни конкретное место, ни конкретное время здесь не указаны. Герой включен в похоронную процессию, что позволяет говорить о хронотопе экзистенциальном: смерть как завершение жизненного пути. Но это хронотоп человека универсального, для самого же героя неопределенность происхождения и будущего снимает понятие границ в привычных человеческих представлениях.

Таким образом, субъектный уровень фрагмента свидетельствует об актуализации сферы

изображающего, сближая изображенный мир с авторским планом, чему способствует и ведение философского кода. Эпические отношения постепенно ослабевают, открывают возможность иным способом завершения эстетического события. На героическом уровне также наблюдается сокращение дистанции с авторским планом.

Шестой фрагмент:

– Не отдавай,
не отдавай меня в Андреево, – говорила
мать моя перед смертью, а у самой
были такие глаза... –

представлен прямой речью персонажа – «матери», – впервые появляющемся в тексте стихотворения, а вот субъектная принадлежность второй части высказывания нуждается в прояснении. Принадлежит она первоначальному субъекту. Такая форма присуща в эпике рассказчику. В предыдущем фрагменте рассказчик уже появлялся, между ним и повествователем обнаружена стилистическая разность. В данном фрагменте стилистика речи субъекта высказывания ничем не выделена, соположна речи повествователя. Кроме того, второй раз в тексте стихотворения появляется топоним «Андреево», географическая реалья биографии автора. О. Чухонцев действительно потерял мать, и введение в поэтический текст образа «матери» в сочетании с местом, где находится психиатрическая больница, – не может быть лишь поэтическим приемом. Более того, глубина сострадания к самому близкому человеку не дает возможности даже подобрать слова для описания ее состояния: «а у самой были такие глаза...». Здесь можно говорить либо об автобиографизме в эпическом повествовании, либо об актуализации лирического начала, лирической исповедальности.

Данный фрагмент коррелирует с предыдущим на хронотопном уровне, реализованном через мотив смерти. Но если в первом фрагменте это экзистенциальный хронотоп, то здесь имеется указание на конкретное место, психбольницу, где жизненный путь человека может закончиться, притом в самых нечеловеческих формах. Кроме того, в первом – смерть дана с точки зрения героя, во втором – рассказчика, близкого изображаемому субъекту. И они кардинально противоположны: герой «весь ликовал, смеялся беззвучным смехом», а для рассказчика – это трагедия, которую он не в состоянии вербализовать.

Таким образом, данный фрагмент существенно меняет авторскую стратегию завершения эстетического события, в эпический мир настойчиво проникают лирические отношения.

Седьмой фрагмент:

Недавно случаем я проезжал это место. Одноэтажный дом старой постройки, без царя перестроенный, в поле на выселках, можно сказать, барак, но с мезонином, и на крыльце сидели люди, все в чём-то сером, стайка людей, не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, выбившиеся из сил, упав с облаков на полевое судёнышко... но не это странным мне показалось, не дом – приют и не его обитатели, а то, что сам я, кажется, был там, знаю его изнутри до половиц, до чёрных латунных ручек, вскриков и запахов хлорки, урины и сквозняков, гуляющих коридором, хлопающих дверьми: — Проходи, проходи... – разделен синтаксически на два предложения, где второе – сложносочиненное с противительной связью, осложненное прямой речью. Подобна модель уже использована автором в предыдущих фрагментах. Первая фраза принадлежит первоначальному субъекту, выполняющему функцию повествователя, эта же форма функционирует до конца фрагмента. Кроме этого, в тексте появляются персонажи – «люди» и неопределенный носитель речи, эксплицированный репликой «– Проходи, проходи...».

Хромотопный уровень дифференцирован: пространственные координаты в фокусе видения рассказчика-повествователя – «это место», «дом-приют», а для «людей»-«птиц» – «полевое судёнышко», на которое они «упали с облаков». Временные маркеры представлены грамматическим временем рассказчика, ретроспективно описывающим одновременно событие и переживание его, актуализируя эпические и лирические способы его изображения. В мире «людей» временные характеристики отсутствуют, в том месте, где они находятся, время исчезает.

Отсутствие номинации описываемого «места» связывает данный фрагмент с предыдущим, становится развернутой рефлексией рассказчика, описывающего факт внетекстового события из реальной биографии поэта, в то же время, внедряя в текст лирические отношения. Психиатрическая больница в Андреево открыта в 1957 году в помещении бывшей мануфактуры Давыдовых. Описание «дома-приюта» соответствует его реальному виду: «Одноэтажный дом / старой постройки, без царя перестроенный, / в поле на выселках, можно сказать, барак, / но с мезонином». Но в художественном мире все эти детали получают расши-

ренные смыслы, актуализируя, в первую очередь, гротескный план изображения. Но не только его.

Способ авторского построения тропов задействует практически все возможности художественного языка: и эмблему, и символ, и аллерию, и гротеск. Сравнение «дома-приюта», расположенного в «поле на выселках», с «полевым судёнышком» включает авангардистский код искусства – «корабль истории», фольклорный – «на крыльце сидели»; а сравнение людей с птицами: «стайка людей, / не говоря меж собой, нахохлясь как птицы, / выбившиеся из сил, упав с облаков / на полевое судёнышко...» продолжает «переписку с классикой», травестируя символистский код («Альбатрос» Ш. Бодлера) в пост-символистском искусстве, а также актуализируя библейский код. Обратим внимание на «небесную» природу «людей»-«птиц», «упавших» с «облаков», к чему мы еще вернемся.

Примечательна для текста фрагмента деталь внешнего вида «людей» – «все в чём-то сером», коррелирующая с деталью портрета «Кыё-Кыё» – «он возникает в серой казённой шапке», и позволяющая установить, откуда «он возникает» и куда «исчезает». И если для повествователя это место было еще неизвестным, абстрактной «пустотой», то рассказчик указывает его точные координаты, поскольку переживает его не как уже свершившееся событие внешнего мира, а как собственный личный опыт. И связан он с самым близким человеком – «матерью», что не оговаривается, но лишь констатируется. Отношение рассказчика к герою в предыдущем фрагменте мы обозначили как интенцию отвержения – «что с него взять! Пришёл незнамо откуда, / и неизвестно, где сгинет». Смерть героя здесь не воспринимается как личная трагедия, а вот когда речь идет о «матери», то смерть приобретает иные коннотации, а «дом-приют» и его «обитатели» уже не выглядят «странными».

Взгляд рассказчика на больницу «изнутри» с точки зрения «кажимости», натуралистическая описательность деталей через восприятие всеми органами чувств: «до половиц, до чёрных латунных ручек, / вскриков и запахов хлорки, урины и / сквозняков, гуляющих коридором, / хлопающих дверьми» – художественный прием остранения, позволяющий личный опыт трансформировать в художественный мир. Фраза, неизвестно кем произнесенная, но услышанная рассказчиком и воспринятая, как обращение к себе, коррелирует с репликой «мужиков» в сторону «Кыё-Кыё»: «Проходи, проходи, дурак».

Так в данному фрагменті сближаються суб'єктні форми розказчика і героя, розказчика і повествователя. Зображення події актуалізує внетекстовий рівень, переводячи об'єктивне описання в подію переживання, що також посилює ліричне початок в тексті.

Восьмой фрагмент:

О, то не гром расходится мостовыми,
это Кыё-Кыё в небесах летит
на оглушительной тачке своей, и слабый,
белый

тянется инверсионный след за ним,
медленно растекаясь и багровея
знаками таин... –

высказывание принадлежит внеличному субъекту. Дать ему однозначную дефиницию не представляется возможным. Это либо эпический повествователь, либо лирический субъект. Повествователь должен находиться в разных временных измерениях по отношению к герою, здесь временной план изображения и изображающего совпадает, речь наполнена экспрессией, что позволяет воспринимать описательный текст как переживание изображенного события лирическим субъектом. Тогда известный ранее в описании повествователя «Кыё-Кыё» выступает в качестве лирического «другого». В его образе в данном фрагменте актуализируются характеристики из предыдущих фрагментов: «мостовая», где впервые появляется герой в мире людей, «гром» как метонимическая связь с Ильей Пророком, «небеса», откуда «упали» «люди»-«птицы», к «стайке» которых принадлежит и сам герой, «тачка», которая из непонятного атрибута превращается в средство передвижения, более того – «полета». В тексте нет указания ни на причину такой трансформации действия героя, презентованного либо в статике, либо «грохочущего» «тачкой» на «мостовой», ни на ее способ. Изображенное событие еще не отрефлексовано, лирический субъект транслирует его непосредственное видение-переживание: «слабый, белый / тянется инверсионный след за ним, / медленно растекаясь и багровея / знаками таин...».

«Инверсионный след» оставляют в небе на большой высоте летательные аппараты, творение рук человека и его разума. «Кыё-Кыё», как мы помним, в тексте причислен к «дуракам». «Белый» на символическом уровне связан с божественным миром, тем более в корреляции с «небом». Вспомним, что первая характеристика героя устами повествователя: то ли «блаженный», то ли «безумный». Второе значение слова «инверсион-

ный» – от лат. «inversio» – «иная версия», и шире – «перестановка», «другой порядок», «наоборот» и т.д., что и происходит с героем – выявляется его другая, неземная природа. Корреляция с образом Ильи Пророка поддерживается «багровым» цветом и «знаками таин»: вспомним библейскую легенду о его возвращении перед Судным днем.

Девятый фрагмент:

Что он хотел сказать,
думаю я, просыпаясь, и на рассвете
через полвека, путая сон и явь,
всматриваюсь и вижу стоящего человека
в мутной воде и вопрошающего опять:
что? кого? но нет у пустоты ответа,
нет и всё! Ах ты ка'танье наше, мытьё,
никуда от вас – Иордан, Флегетон и Лета
или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё. –

высказывание принадлежит рассказчику, соположному повествователю, или лирическому перволичному субъекту. В его речь включены и слова героя («стоящего человека / в мутной воде») в виде несобственно-прямой речи. Но, как мы помним, герой в первом фрагменте, где он «стоит в воде», вопросов не задает, то есть сами вопросы принадлежат уже изображающему субъекту, или лирическому. А завершает фрагмент, и весь текст стихотворения, фраза, ранее произносимая героем, озвученная рассказчиком: «Кыё. Кыё.» И это уже не просто звуко сочетание, а самостоятельные слова, более того, предложения, а они по определению наполнены смыслом. Такая субъектная организация свидетельствует в пользу установления в тексте синкретических отношений автора-героя, субъекта изображающего и субъекта изображенного. Синкретизм эпохи модальности, как известно, строится на отношениях дополнительности, лирический субъект представлен через диалогические отношения всех субъектных форм текста.

Обратимся теперь к хронологическому уровню фрагмента. Пространство перволичного субъекта представлено «сном» и «явью», без каких бы то ни было конкретных параметров, но указывает на пограничность его местоположения. Время также фиксирует пересечение суточного цикла – «рассвет» и линейного времени – «полвека», кроме того, возникает аллюзия на дантовскую формулу «Земную жизнь пройдя до половины».

Пространство героя – «мутная вода» и «пустота». «Мутная» она от того, что, как мы помним, в нее «извергается» «мыльная вода бань», а сам герой «мочится в реку». Вопросы задаются, о чем уже сказано, не столько героем, сколько самим изображающим субъектом, в «пустоту», из кото-

рой герой и появлялся перед людьми. «Пустота» соотносима с пустыней, со всеми ее библейскими смыслами, но еще и конкретно с образом Ильи Пророка, часто удалявшегося в пустыню для молитвенного разговора с Богом. Но в данном тексте вопросы не получают ответов. Более того, отсутствие ответа также эксплицировано перволичным субъектом: «не знаю...»

Зато вырисовывается еще один пространственный уровень, теперь уже явно общий и для героя, и для перволичного субъекта: «Иордан, Флегетон и Лета / или Вохна у ног...». Напомним, в Иордане Иисус Христос получил крещение, с Иорданом связана и биография Илии. Флегетон – «огненная река» в Аиде, или наполненная кипящей кровью, в ней пребывают души умерших, совершивших при жизни убийство кровного родственника. В тексте находим корреляцию с внешним видом героя («красные галоши» и «багровый» «след», как видим, амбивалентны, соотносимы не только с атрибутикой Ильи Пророка). Лета – река Забвения в подземном царстве. По прибытии в подземное царство умершие пили из этой реки и получали забвение всего прошедшего. Вохна – река в Павловом Посаде, на родине поэта. Выстраивается интересная смысловая парадигма: универсальные смыслы – крещение, смерть / страдание, забвение – и соположенные с биографией эмпирического автора.

Пространственные параметры героя-рассказчика в последнем фрагменте возвращают к ситуации первого фрагмента. Структурный уровень текста выявляет кольцевую композицию, присущую изображенному эпическому событию. Такая структура предполагает сюжет-постижение, в результате которого герой должен получить некий метафизический опыт, преображающий изображающего субъекта, разрешающий для авторского сознания ситуацию «незнания». Но синкретический герой-рассказчик в финале текста «стоит» в том же месте – «в мутной воде», что и в начале стихотворения. В первом фрагменте он «не понимает», в последнем – «не знает», но здесь изображающий субъект получает способность поставить вопрос. Ответ на него содержится в самом процессе создания эстетического объекта – завершенного целостного художественного мира, который в сознании читателя актуализирует заложенные в нем смыслы, вынуждает каждого находить свои варианты ответа. Предлагаем один из таких вариантов.

Выводы. Художественный мир стихотворения «– Кыё! Кыё!» как эстетический объект создан

авторским сознанием в результате процесса разрешения «ситуации незнания», напомним, являющейся для О. Чухонцева импульсом к творческой деятельности. Поводом для возникновения такой ситуации, возможно, стала реальная судьба глухонемого человека, завершившаяся в психиатрической больнице, поведение которого мог наблюдать автор в родном городе. Запомнившиеся действия местного «блаженного»-«дурачка», а также смерть собственной матери, ставят перед эмпирическим автором экзистенциальные вопросы о смысле жизни человека и его сущности. Собственные рефлексии поэтической личности продуцируют работу авторского сознания по созданию такой реальности, где были бы получены ответы на искомые вопросы. В процессе формирования «другой» реальности авторское сознание задействует лирические и эпические способы завершения эстетического события. Лирические отношения, построенные на синкретизме авторско-геройного плана, актуализируют личностный опыт автора, эпические средства этот опыт универсализируют, что в итоге формирует образ неосинкретического лиро-эпического субъекта. Его интересующая природа дает возможность включения в процесс эстетического завершения и читателя.

В тексте представлен современный человек, антропоцентрическая картина мира которого поместила его не в центр, как предполагалось, а на пересекающиеся границы различных миров – культурологических пространств в самом широком смысле: религиозного, социального, экологического, эстетического. Эти пространства, накладываясь друг на друга, продуцируют амбивалентную и одновременно гротескную природу художественного образа. Человек как «венец природы», созданный по «образу и подобию», вмещающий материальный и духовный аспекты, землю, свой дом, уничтожает, а о божественном происхождении забывает. Апелляция к творческому потенциалу также не решает проблемы – искусство, призванное одухотворить материю эстетическими средствами, со своими задачами не справилось. Пограничное состояние человека в мире ведет не к «слиянию», а к «раздельности» его разноприродных начал. Сам «мир как картина» сворачивается, а человек с результатами своей деятельности остается в одиночестве на земле, оставленной Богом. Надежда лишь на поэта, еще способного задать вопрос: «что? кого?», и читателя, захотевшего искать на них ответы в предложенном тесте стихотворения.

Таким образом, отвечая на вопрос о родовой принадлежности текста, результат исследования приводит к выводу о лирической природе изображающего субъекта, актуализирующего эпические отношения для создания всеохватывающей эстетической реальности. Пейзажный дискурс презентует картину мира автора, где функции природных номинаций эволюционируют от маркеров реальных пространственно-временных координат эмпирического мира лирического субъекта к способам создания художественного образа через актуализацию тропеического поэтического языка (символического). Лирическому субъекту понадобилась эпическая дистанция в «полвека», чтобы на универсальном уровне отрефлексировать события собственной жизни, включенной в

контекст «большого времени», и увидеть современного человека «развоплощенным», не сумевшим связать своей сущностью, декларированной как «нераздельность-неслиянность», два вечных начала – «небо» и «землю». Такой лирический субъект на содержательном уровне не вписывается в парадигму «неосинкретического», присущего русской лирике 1960-1980-х годов, хотя способ завершения эстетического целого текста и синкретизирует изображающий и изображенный миры на субъектном уровне. «Человек» О. Чухонцева возвращен авторским сознанием в свое первобытное состояние, в цивилизационных параметрах – доархаическое, требующее новых способов реализации экзистенции. Поиск этих способов предоставлен читателю.

Список литературы:

1. Амелин М. Поверх молчания и говорения. Чухонцев как продолжатель «умного делания» древнерусских исихастов // НГ Ex libris. – 04.03.2004. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-03-04/4_chuhontsev.html.
2. Илья Пророк // Русская мифология. Энциклопедия. URL: <http://www.etnograd-vrn.ru>.
3. Козлов В. Жанровое самообретение Олега Чухонцева. Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 89–117.
4. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. 432 с.
5. Полищук Д. На ветру трансцендентном. Новый мир. 2004. № 6. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040000_nm6.html.
6. Роднянская И.Б. Горит Чухонцева эпоха. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040006_nm6.html.
7. Скворцов А. 50 случаев поэзии. Новый мир. 2014. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/11/15skv.html.
8. Скворцов А. Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой. Знамя. 2009. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sk14.html>.
9. Скворцов А. Энергия самовозрастания (о поэзии Олега Чухонцева). Знамя. 2006. № 6. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20060000_znamya6.html.
10. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т.: Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
11. Чухонцев О.Г. Из сих пределов. М.: ОГИ, 2008. 320 с.
12. Чухонцев О., Шайтанов И. Спорить о стихах? Арион. 2004. № 4. С 61–75. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/texts/20040000_arion4.html.
13. Чухонцев О.Г. 21 случай повествовательной речи. Стихотворения и поэма. СПб.: Лениздат, Команда А, 2013. 128 с.
14. Чухонцев О.Г. Фифа. Книга новых стихотворений. СПб.: «Пушкинский фонд», 2003. 48 с.
15. Шутьяков Г. Чертов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах из его новой книги «Фифа»). Арион. 2004. № 1. URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20040001_arion.html.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПОШУКИ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА

У статті здійснено поетикальний аналіз вірша О. Чухонцева «– Кыѐ! Кыѐ!». У тексті виявлено пейзажний дискурс, де природні номінації виконують функцію маркерів емпіричного світу і тропеїчної художньої мови. Виявлено ліричну природу зображаючого суб'єкту, який для завершення естетичного цілого актуалізує епічні суб'єктні відносини і епічну дистанційність. Ліричний авторсько-геройний синкретизм реалізований на формальному рівні через суб'єктні відносини, на змістовному – презентує ліричного суб'єкта як універсальну «розтотожену» людину, яка втратила свою екзистенцію і чекає на нові смисли існування.

Ключові слова: О. Чухонцев, пейзажний дискурс, картина світу, ліричні відносини, епічні відносини, ліричний суб'єкт, оповідач, оповідувач, екзистенційні пошуки, естетичне завершення.

EXISTENTIAL SEARCH FOR OLEG CHUKHONTSEV

In the article, a poem «– Кыѐ! Кыѐ!» by O. Chukhontsev is poetically analyzed. The text reveals a landscape discourse, where natural nominations function as markers of the empirical world and the tropic (figurative) artistic language. The lyrical nature of the depicting subject has been established, for the completion of the aesthetic integrity actualizing epic subjective relations and epic distancing. The lyrical author-hero's syncretism is realized at the formal level through subjective relations, on the substantive level, presenting the lyrical subject as a universal «decayed» person who has lost his existence and is seeking new meanings of existence.

Key words: O. Chukhontsev, landscape discourse, world picture, lyrical relations, epic relations, lyrical subject, narrator, storyteller, existential quest, aesthetic conclusion.