Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Тюменский государственный университет»

На правах рукописи

Чижов Николай Сергеевич

Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент С. А. Комаров

Тюмень, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..3
Глава 1. Особенности мифопоэтики И. Жданова……..19
1.1 Творчество поэта в историко-литературном контексте: проблема метасюжета…….19
1.2 Взаимодействие мифологических традиций в стихотворных текстах……33
1.3 Эсхатологическое в развитии лирических событий: к исходности метасюжета……48
Глава 2. Метасюжет возвращения как элемент мифопоэтики И. Жданова……66
2.1 Путь субъекта и возвращение как мистерия преображения ……..66
2.2 «Ода ветру» в аспекте метасюжета возвращения……96
Глава 3. Субъектная организация стихотворных текстов и образный язык И. Жданова…….....113
3.1 Субъектная организация в свете авторской стратегии поэтического творчества и сочетание форм лирического высказывания в стихотворных текстах……..……..……...113
3.2 Синкретические, диалогические и метатекстовые формы лирического высказывания……..……138
3.3 Синкретическая основа образного языка …….....161
Заключение……179
Библиографический список……185
Примечания……..210
Приложение №1. К теме возвращения в русской поэзии второй половины XX века…….....223
Приложение №2. Личные субъектные формы и высказывание от грамматически невыраженного субъекта в поэзии И. Жданова……228
Приложение №3. Рифма И. Жданова в аспекте проблемы историко-литературного контекста……..243

ВВЕДЕНИЕ

Научное изучение русской поэзии второй половины XX века и построение на этой основе целостной картины поэтического процесса в культурном пространстве всего предыдущего столетия является одной из актуальных проблем отечественного литературоведения. Очевидно, что без системного исследования поэзии ключевых персоналий, входящих в состав как разрешенной литературы, так и андеграунда, невозможно достигнуть объективных и значительных результатов в решении обозначенной задачи. Поэтому последнее время ведется серьезная работа в данном направлении: появились монографии и диссертационные исследования, в которых рассмотрены поэтика творчества и стилевые особенности ряда значительных поэтов второй половины XX века, определены интертекстуальные связи и основной контекст их лирики, предприняты попытки осмысления поэтических систем с точки зрения типологической включенности в состав литературной группы, течения или направления[1].

При этом сложность и неоднозначность культурно-исторических процессов, характерных для второй половины XX в., и немалое число неизученных в системно-целостном аспекте индивидуальных поэтик, встроенных в контекстуальное поле одной или нескольких парадигм поэтической практики (советской, модернистской и постмодернистской), со всей очевидностью обусловливают актуальный потенциал работы в указанной области.

В не меньшей мере это относится и к творчеству Ивана Федоровича Жданова (1948 г.р.)[2], одного из самых значительных русских поэтов последней трети XX века. О признании его таланта свидетельствуют полученные им премии Андрея Белого (1988), Аполлона Григорьева (1997), Арсения и Андрея Тарковских (2009) и тот факт, что имя поэта прочно вошло в современные учебники по истории русской литературы.

Знаковым событием в творческой биографии И. Жданова стало совместное выступление с А. Парщиковым и А. Еременко в декабре 1979 г. на сцене ЦДРИ. Нетипичная для советской поэзии тематика и смелая образность в стихотворных текстах поэтов произвели ошеломляющий эффект на публику и привлекли внимание литературной критики к их творчеству. На страницах официальных изданий («Новый мир», «Литературная газета» и др.) разгорелась продолжительная дискуссия о творческом методе и стиле молодых поэтов-«экспериментаторов».

В июне 1983 г. состоялось выступление М. Н. Эпштейна с программными тезисами о современной поэзии на дискуссионном вечере в ЦДРИ, где он предложил И. Жданова и некоторых других поэтов (О. Седакову, А. Еременко, В. Кривулина и др.) называть «метареалистами». Примерно в это же время выходит публикация К. А. Кедрова, где И. Жданов, А. Парщиков и А. Еременко представлены как «метаметафористы». Оба понятия вошли в литературоведческий обиход и успешнее других[3] выдержали проверку временем. Критики зафиксировали в творчестве современных поэтов особое нелинейное восприятие реальности, открывающее ее многомерную структуру, тяготение к сверхкультурным обобщениям, апеллирование к архетипам коллективного бессознательного и мифологическим схемам регулирования целостности бытия.

Характерна типологическая близость размышлений М. Н. Эпштейна и К. А. Кедрова: каждый из них выдвинул в качестве центрального понятия, определяющего поэтику группы, особый тип образности – «метаболу» и «метаметафору» соответственно. Естественно, что аналитики, как и многие литературные критики в 1980-х г., сосредоточились на наиболее заметных особенностях и отдельных аспектах поэтики И. Жданова, с помощью которых можно было дать первичную оценку поэтического феномена, попытаться обозначить его природу как в культурно-исторической перспективе, так и с точки зрения развития современного литературного процесса.

Интересно, что сам И. Жданов, отвечая на вопросы И. Гальперина, отозвался достаточно скептически о предложенных критиками понятиях: «"метаметафора" – не совсем точное и удачное название, скажем мягко. Префикс "мета" означает "за". А что за метафорой? <…> Но все равно метафора остается метафорой, новой структуры не создается. Кстати, "метареализм" – тоже "за реализмом", сюда можно отнести все что угодно, термин достаточно расплывчатый….» [Гальперин, Жданов, 2003, с. 29].

С середины 1990-х г., когда «экспериментальная» поэзия, с точки зрения ангажированной советской критики, и поэзия андеграунда заняли доминирующее положение в отечественной изящной словесности и появились критики, которые без идеологической оглядки могли осмыслить новые явления в современной поэзии, в широкой печати стали более взвешенно и с учетом системных позиций обращаться к поэтическому творчеству И. Жданова. Следует, в частности, выделить работу Н. Александрова «Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый?» (1997 г.), где автор в полемике с Н. Славянским, обвинившим поэта в нагромождении не связанных друг с другом образов и в отсутствии «аксиологической оси» вследствие «потери личностного начала» [Славянский, URL], раскрывает особенности воплощения в стихотворных текстах духовного опыта создателя книги «Фоторобот запретного мира» и показывает, как реализуется в них единство макрокосма и микрокосма, «онтологическая объемность, многомерность предметного мира» [Александров, URL]. Другой аналитик, А. Уланов, видит ключевую особенность поэзии И. Жданова в «предельной концентрированности текста» [Уланов, 1995, с. 12], предполагающей содержательное разворачивание ассоциативно скрепленных сгустков смысла в рецептивной практике воспринимающего сознания.

Стремление указать правильный вектор понимания образного языка своих текстов и попытаться сформировать в атмосфере посттоталитарной культуры первичный контекст для них становится причиной написания самим поэтом

совместно с М. Шатуновским книги «Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова» (1997 г.).

Наряду с литературно-критическими публикациями (конца 1990-х гг.) начинают выходить работы, где поэзия И. Жданова выступает предметом научной рефлексии. Историко-литературные публикации ориентированы условно в трех основных направлениях – постмодернистском, авангардистском и модернистском. Каждое из них характеризует контекстуальное поле, в котором рассматриваются тексты И. Жданова.

Вслед за М. Н. Эпштейном такие исследователи, как М. Н. Липовецкий, В. Н. Курицын, О. В. Богданова, Е. А. Князева, А. Ю. Закуренко и др., изучают творчество современного поэта (как правило, в составе метареализма) в границах постмодернистской поэтической парадигмы. Причем поэзию метареализма («необарокко», по версии М. Н. Липовецкого) обычно рассматривают в единстве и полемике с поэзией концептуализма, которые, по мнению специалистов, составляют ведущие течения (тенденции) в русском стихотворном постмодернизме. Согласно исследователям, представители метареализма и концептуализма, несмотря на параллельное формирование в андеграунде, общее отталкивание от эстетики официальной литературы [Липовецкий, 2003, с. 425], восприятие реальности как абсурдного спектакля жизни [Богданова, 2004, с. 33], стремление преодолеть разрыв с культурой Серебряного века, в целом исходили из противоположных стратегий художественного творчества.

Действительно, такие характерные черты эстетики постмодернизма, как «деконструкция и демифологизация авторитетных культурных знаков и целых языков» [Липовецкий, 2003, с. 425], «крах двоичных оппозиций», эстетизация безобразного, «игра следов» [Эпштейн, 2005, с. 13], «смерть автора», «диалог с хаосом» [Липовецкий, 2003, с. 379], становятся системообразующими в поэзии концептуализма и являются либо не востребованными (случай И. Жданова и О. Седаковой), либо частично реализованными (случай А. Парщикова, А. Еременко, В. Кривулина и др.) в поэтическом творчестве метареалистов.

Показательным в этом плане является то, что теоретики русского постмодернизма в отношении метареализма часто прибегают к одному принципиальному уточнению: определяют ориентированность его на эстетику модернизма[4]. Характерно, что сам И. Жданов в интервью и прозаических миниатюрах не раз выражал отрицательное отношение к постмодернизму: «постмодернизм состоит <…> из обломков еще живых (а может, никогда и не умирающих) культур. Кого это напоминает? Да Герострата. Сколько их было таких, и кто их помнит (ведь то, к чему они стремились, им оказалось недоступным). Где дворцы этих арабов, турок или испанцев? Как постройки постмодернистов, разваливающиеся на глазах. Потому что настоящее искусство создается не из камней, слов и звуков…. Да уж: сколько раз твердили миру…»[Жданов, 2005, с. 154][5].

В последнее время в отечественном литературоведении происходит переосмысление методологических установок, предложенных теоретиками постмодернизма в отношении современной поэзии. Т. Л. Рыбальченко, наряду с постмодернистской поэзией (И. Бродский), концептуализмом и необарокко (В. Некрасов, Г. Сапгир, Д. А. Пригов, А. Еременко и др.), выделяет модернистскую поэзию, к которой причисляет И. Жданова. Отличительными особенностями модернистского типа художественного мышления, с точки зрения Т. Л. Рыбальченко, является «ощущение мира как хаоса, катастрофы», но поэт-модернист, по мнению специалиста, выражая хаос, стремится преодолеть его «и попыткой прорыва в иную реальность, трансценденцию, и погружением в субъективные мифы, творимые сознанием и подсознанием» [Рыбальченко, 2004, с. 208].

В монографии, посвященной русской поэзии второй половины XX-начала XXI веков (2012 г.), А. А. Житенев предложил для родового обозначения «всего множества художественных практик» [Житенев, 2012,с. 16] современной поэзии термин «неомодернизм», заимствованный им у Л. Вязмитиновой. Заметим, что Т. Л. Рыбальченко использовала данный термин в том же родовом значении по

отношению к поэзии метаметафоризма[6]. А. А. Житенев в понимании поэтического творчества И. Жданова остается в концептуальных рамках подхода предшественников (К. А. Кедров, О. В. Богданова и др.), когда рассматривает его опыт вместе с творчеством А. Парщикова и А. Еременко, обобщая некоторые индивидуальные черты поэтики авторов до групповой характеристики. В результате исследователь ограничивается тем, что выявляет в поэзии презенталистов (термин М. Н. Эпштейна), как он их называет, абсолютизацию столкновения лирического «я» с миром, и оставляет в стороне творческие стратегии поэтов, направленные на преодоление разлада «сознания и бытия» [Житенев, 2012, с. 138].

Модернистский код в поэзии И. Жданова фиксирует О. Р. Темиршина: она рассматривает образную и пространственную организации лирики поэта в аспекте символистской традиции, идущей от А. Белого. О. А. Дашевская обращается к творчеству И. Жданова с точки зрения метафизики всеединства В. С. Соловьева, исходя из того, что в литературе XX века во многом на основе трансформации индивидуальных мифов философа происходит формирование модернистской культуры. И. В. Кукулин считает отличительной чертой поэтического творчества И. Жданова «пересоздание культурно-мифологических кодов интерпретации мира и человека», которое генетически восходит к «Божественной комедии» Данте, далее к наследию романтиков (Гете, Гельдерлин и т.д.), а на новом витке – к представителям «"высокого" европейского модернизма» [Кукулин, URL].

В трех контекстуальных проекциях изучается поэзия И. Жданова в кандидатской диссертации Е. А. Князевой: с одной стороны, она представлена в составе метареализма, с точки зрения исследователя, – позднемодернистского направления, возникшего «в контексте постмодернизма». В этом случае реализация принципиальной модернистской установки на синтез разновременных культур и размывание «границы между природой и культурой», как считает Е. А. Князева, становятся возможными в творчестве метареалистов «только в условиях постмодернизма» [Князева, 2000, с. 16]. С другой стороны, И. Жданов на раннем

этапе творчества (1970-е г.) рассматривается Е. А. Князевой как представитель метаметафоризма, из родового лона которого вышла в дальнейшем метареалистическая поэзия. Метаметафоризм представляет собой, согласно данной позиции, авангардную школу, опирающуюся «на традиции исторического авангарда XX века». Во многом основываясь на подходе И. Е. Васильева, который исследовал поэтику метареализма на фоне авангардистской традиции, Е. А. Князева устанавливает направленность поэтов данной школы на обновление поэтического языка путем поиска «новых средств выразительности» [Там же, с. 15], фиксирует абсолютизацию восприятия ими возможностей речетворческой функции поэзии и определяет востребованность парадигмальных идей В. Хлебникова.

Поэзию изучаемого автора С. М. Козлова также относит к авангардизму[7], но очень сдержанному, выраженному «не в архетипе творческого поведения, а в поэтическом образе архетипа, в образе божественного младенца» [Козлова, 2003, с. 150], символизирующего обновление, рост, устремленность к будущему.

Отдельно стоит выделить работы иркутских исследователей И. И. Плехановой и О. Н. Меркуловой (Зайцевой), которые считают, что И. Жданов является представителем метафизической поэзии. Применяя философско-эстетический подход к изучению поэтического творчества, исследователи обращаются к онтологии, гносеологии, этике поэта с целью описания картины мира, создаваемой автором в лирике, и определения аксиологических доминант его художественного мышления. И. И. Плеханова характеризует ждановскую онтологию как «всеохватывающее и всепревращающееся время, клубящееся по спирали в себе самом» [Плеханова, 2007, с. 370]. Через иррациональное постижение времени, по мысли ученого, для лирического сознания в стихотворных текстах поэта открывается метафизическая целостность бытия, неотделимого от небытия, что переживается им как жизнетворческое единение с Всевышним, миром и другими людьми. О. Н. Меркулова (Зайцева) картину мира в творчестве И. Жданова изучает, как и И. И. Плеханова, с опорой на эссеистику и

прозаические высказывания поэта. С точки зрения исследователя, ключевой особенностью философии и художественного мышления И. Жданова является синтез неклассической научной рациональности (ближайшие контексты – принцип дополнительности Бора, теорема Геделя и т.д.) и чувственно-интуитивного (иррационального) познания всеединой целостности бытия в «переживании Бога в себе и в мире» [Зайцева, 2009, с. 502].

Аксиологические и эстетические процессы, проходящие в русской литературе XX века, В. И. Тюпа предложил рассматривать сквозь разработанную им типологию постсимволистских художественных сознаний, вышедших из «родового лона» символистской ментальности. К таковым исследователь относит роевое, «нормативно-ролевое, авторитарное» [Тюпа, 2010, с. 33], уединенное (дивергентное) и конвергентное сознания[8]. Применение данного подхода позволяет выявить доминирующие факторы формирования стратегии творчества конкретного автора, что может стать основанием его отнесенности к определенной поэтической традиции.

Художественное сознание И. Жданова, согласно данной типологии, следует отнести к конвергентному типу. Это обусловливается, во-первых, выражением в стихотворных текстах поэта понимания того, что восстановление целостности мира возможно только через всеобщее участие «других» (людей, сознаний) в мистериальном процессе духовного преображения космоса жизни. Во-вторых, конвергентная интенция поэта маркируется авторским мифом, в котором реализуется программа духовного возрождения единства людей и гармонии мира, и приобщением сознания читателя через художественные средства к со-творческому переживанию мифопоэтического опыта автора. В-третьих, конвергентная составляющая поэзии И. Жданова проявляется в том, что лирические высказывания поэта формируются в диалогическом взаимодействии с предшествующей традицией[9]. В кризисной социокультурной ситуации второй половины XX века восстановление связи с традицией становится единственным источником преодоления энтропии беспамятства как следствия выпадения

русской литературы в советский период из непрерывного процесса культурной преемственности. Обозначенные особенности, с нашей точки зрения, выводят лирику И. Жданова за границы постмодернизма и авангарда и позволяют ее рассматривать, вслед за Т. Л. Рыбальченко, как феномен поэтического неомодернизма (вариант – «высокого модернизма»).

При этом разноречивость мнения специалистов в решении проблемы контекста творчества И. Жданова, на наш взгляд, связана с тем, что лирика поэта, несмотря на наличие многочисленных литературно-критических и филологических работ, направленных на ее анализ и интерпретацию, до сих пор остается малоизученной в системно-целостном аспекте. Недостаточно разработанными являются вопросы воплощения аксиологических и мировоззренческих ориентиров И. Жданова на основных уровнях его лирической системы и определения генетических истоков творческого опыта поэта в неклассической традиции. Все это в совокупности открывает широкую перспективу для **актуального исследования** художественного творчества И. Жданова. Очевидно, что все характеризующие его аспекты невозможно системно проанализировать в рамках одной диссертационной работы. Поэтому, обратившись в качестве **объекта** исследования к поэтике лирики И. Жданова, – системе «структурных особенностей» поэтического творчества художника слова и совокупности «закрепленных за ними смыслов» [Тамарченко, 2008, с. 182], – мы остановились на тех элементах как на **предмете** исследования, что наиболее концептуально ее выражают и позволяют рассмотреть стихотворные тексты поэта в ближайшем и отдаленном литературном контекстах. К таковым были отнесены мифопоэтика, инвариантный сюжет (метасюжет), выступающий в качестве «основного мифа» [Левин, 1990, с. 143], субъектная и образная структуры.

Выбор предмета исследования был обусловлен и **степенью разработанности** в отечественном и зарубежном литературоведении анализа поэтики стихового творчества И. Жданова. Так, проблема метасюжета в работах о поэте еще не поставлена, а значит, и не выявлен индивидуальный ждановский

миф, что принципиально для понимания неклассического типа поэзии. Хотя проблемы мифопоэтики, субъектной структуры и образного языка фиксировались в качестве значимых и специфических, в работах преобладали две тенденции – формульность интерпретаций как аргумент связей Жданова с развитием русской модернистской традиции, а также выборочность и фрагментарность анализируемых текстов. Весь объем стихового материала не подвергался целенаправленному исследованию в обозначенных аспектах.

Предметность заявленного круга проблем поэтики определяется для нас и причинами методологического характера. Мы в своем исследовании ориентируемся на традицию, идущую от М. М. Бахтина, в частности представленную в работах С. Н. Бройтмана о субъектно-образной специфике стихотворных текстов в неклассической лирике, а также на опыт представителей структурно-семиотического подхода в описании поэтического мира и мифопоэтики, в частности Ю. И. Левина, изучавшего глобальный сюжетный инвариант в лирике, и на традицию исторической поэтики.

Обращение к данным уровням лирической системы связано с возможностью через их изучение непосредственно выйти к ценностно-мировоззренческим ориентирам и особенностям художественного мышления поэта. В этом плане для нас важен опыт О. В. Зырянова, который показал, ориентируясь на подход Ю. И. Левина, что исследование сюжетного инварианта (метасюжета) в поэзии классических авторов (А. Пушкин, Ф. Тютчев, М. Лермонтов) позволяет реконструировать «систему художественных представлений поэта о мире и человеке, его поэтическую концепцию личности» [Зырянов, 2007, с. 121]. Кроме того, в неклассической поэзии автор, лирический субъект (объект) и читатель являются взаимообусловливающими ценностными полюсами эстетического события, поэтому системно-целостное исследование субъектной структуры дает представление и о художественной аксиологии поэта. Речь идет, прежде всего, об особенностях архитектонического позиционирования автором субъектов высказывания и участников лирических событий, о

ценностном оформлении лирического «я» «перед лицом другого» [Казаков, 2012, с. 28] (субъекта речи, автора, героя, читателя) в художественном мире поэта, о специфике взаимодействия автора и читателя в коммуникативном пространстве эстетического объекта.

Ограничивая круг рассматриваемых проблем, нам неизбежно пришлось оставить за рамками работы такие важнейшие аспекты поэтики И. Жданова, как, например, жанровое своеобразие текстов, ритмико-строфическая организация, книготворчество, требующие специального, развернутого, с системных позиций, анализа, что в перспективе может быть сведено к обобщающему исследованию. Так, последний из обозначенных аспектов предполагает интерпретацию, помимо стихотворных текстов, прозы и фоторабот поэта (начиная с книги «Воздух и ветер», 2005). В отечественной филологии сформировалось целое плодотворное направление в изучении книготворчества (инициатор его – омский профессор О. В. Мирошникова), открывающее широкие перспективы для культурологической составляющей в этой области.

Материалом данного исследования стали стихотворения и проза в поэтических книгах И. Жданова («Неразменное небо», 1990 г., «Место земли», 1991 г., «Фоторобот запретного мира», 1997 г., «Воздух и ветер», 2005 г., «Уединенная мироколица», 2013 г.), высказывания поэта в интервью и эссеистика, опубликованные в журнальных изданиях и на официальном сайте ivanzhdanov.com. Следует отметить, что мы прибегали к анализу нестиховых видов творчества И. Жданова с целью определения его мировоззренческих, аксиологических и эстетических ориентиров, чтобы четче выявить механизмы их воплощения во внутреннем мире стихотворных текстов.

Цель работы – исследовать поэтику стихов И. Жданова с учетом контекста русской поэтической культуры второй половины XX века.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) рассмотреть мифопоэтику И. Жданова в аспекте реализации основной идеи (доминанты), воплощенной в стихотворных текстах поэта в качестве инвариантной модели метасюжетной событийности;

2) выявить специфику субъектной организации стихотворных текстов И. Жданова в контексте неклассической лирики, в частности, поэтических практик последней четверти XX века;

3) раскрыть особенности образного языка И. Жданова с точки зрения его функционирования в границах неклассической парадигмы и обосновать единство образной и субъектной структур в лирике поэта;

4) определить художественные средства выражения в поэзии И. Жданова сопричастного взаимодействия порождающего и воспринимающего эстетических сознаний.

Методология работы обусловлена целью и задачами исследования. В ее основе лежит сочетание элементов системно-целостного, мифопоэтического, структурно-семиотического, мотивного, стиховедческого, культурологического и сравнительно-исторического подходов к анализу литературных явлений. В **историко-литературном** плане исследование ориентировано на работы В. В. Абашева, Л. П. Быкова, И. Е. Васильева, О. А. Дашевской, Р. В. Дуганова, А. А. Житенева, С. М. Козловой, В. Г. Кулакова, Ю. И. Левина, М. Н. Липовецкого, И. И. Плехановой, Т. Л. Рыбальченко, О. Р. Темиршиной, М. Н. Эпштейна, и др. **Теоретико-литературной и стиховедческой** основой исследования послужили труды А.Н. Веселовского, А. Н. Афанасьева, М. М. Бахтина, С. С. Аверинцева, С. Н. Бройтмана, М. Л. Гаспарова, Л. Я. Гинзбург, В. М. Жирмунского, О. В. Зырянова, Б. О. Кормана, Г. П. Козубовской, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, И. П. Смирнова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы, В. Н. Топорова, О. М. Фрейденберг, Л. Ю. Фуксона, М. Элиаде, Д. Кэмпбелла, К.-Г. Юнга и др.

Научная новизна диссертационного исследования определена, во-первых, изучением мифопоэтики И. Жданова сквозь призму метасюжета возвращения, во-

вторых, системным анализом субъектной и образной структур лирики поэта на предмет выражения принципов неклассической парадигмы поэзии и аксиологии автора, в-третьих, описанием изучаемых уровней поэтики в концептуальном единстве, а именно с точки зрения реализации идеи возвращения как доминанты художественного мышления поэта.

Исследование исходит из следующей **рабочей гипотезы**: идея возвращения к целокупному единству людей, Бога и природного мира выступает в качестве доминанты художественного мышления поэта, воплощается на всех уровнях поэтики и становится концептуальным ядром аксиологической системы его творчества.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. И. Жданов, создавая художественный мир на пересечении разновременных культурно-мифологических контекстов, выразил эсхатологическое мироощущение человека второй половины XX века, находящегося в ситуации экзистенциального одиночества, богооставленности, незащищенности от эсхатологического воздействия истории. При этом, исходя из постулата ответственности человека перед судьбой мира, поэт ориентирует творчество на поиски устойчивых координат преодоления катастрофичности бытия и восстановления утраченного единства людей.

2. Художественным императивом поэта является идея возвращения, ее смысловой потенциал определяется проекцией на христианскую (притчевый сюжет о блудном сыне), античную (например, миф об Одиссее), психоаналитическую (учение К. Юнга и его последователей об индивидуации и коллективном бессознательном) и ритуально-обрядовую традиции. В основе последней лежит миф о вечном возвращении и героический миф, праобразом которого выступает обряд инициации, где адепт проходит ритуальный путь, включающий фазы символического умирания и возрождения (возвращения).

3. Идея возвращения воплощается в поэзии И. Жданова в форме метасюжета как инвариантной модели организации лирической событийности.

Программа восстановления гармонии мира, реализуемая в метасюжете возвращения, предполагает, во-первых, духовное совершенствование человека путем преодоления индивидуалистской обособленности от других людей, оторванности от Бога и отчужденности от природного мира, а во-вторых, всеобщее (то есть в единстве со всеми) мистериальное преображение действительности.

4. Сосредоточенность на осмыслении с философских позиций проблем бытия и места в нем человека, формирование лирических событий в мифопоэтической реальности и объективированном пространстве коллективного бессознательного, отталкивание от исповедальной лиричности поэтов-шестидесятников и открытого индивидуализма поэтов Серебряного века приводят к деперсонализации лирического субъекта и актуализации межсубъектных и синкретических форм поэтического высказывания в стихотворных текстах И. Жданова.

5. В отличие от поэтов-концептуалистов, преодолевающих ориентацию официальной советской поэзии на лирического героя многоголосием или высказыванием от ролевых масок, И. Жданов сохраняет эмоционально-идейное единство лирики, воплощенное в собирательном образе человека, сопричастного всем людям и выражающего в архетипических образах личность самого поэта. В парадигму ждановского человека входит образ поэта-медиума, проводника божьей воли, переживающего чувство вины за разобщенность людей и несовершенство мира.

6. Смысловой потенциал воплощенного в лирических высказываниях поэта откровения о пути спасения мира предполагает творческое соучастие «другого» (адресата-читателя). В результате поэзия И. Жданова включается в контекст теургической эстетики и становится особым мистериальным пространством преображения и космизации жизни. Диалогические, синкретические и метатекстовые формы лирической субъектности в стихотворных текстах поэта

направлены на углубленное подключение к процессу конвергентного взаимодействия воспринимающего сознания читателя.

7. В стихотворениях И. Жданова словесные образы частотно ориентированы на архаические формы образного языка (параллелизм, символ-приложение, метаморфоза и т.д.) и направлены на программное выражение синкретической целостности бытия, в частности, единства человека и природного мира. В целом для образной организации лирики поэта характерно неклассическое сочетание синкретической и условно-поэтической образности в отдельных текстах.

Степень достоверности результатов обеспечивается:

1) привлечением репрезентативного материала – основного корпуса стихотворных и прозаических текстов И. Жданова и широкого контекста русской классической и неклассической лирики, представленного стихотворениями А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, Н. Рубцова, И. Бродского и др., 2) последовательным применением литературоведческой методологии для анализа поэтики творчества И. Жданова, 3) корректным и квалифицированным анализом стихотворных текстов поэта, 4) соответствием полученных результатов рабочей гипотезе, заявленной в диссертации, 5) наличием публикаций по теме исследования в признанных научным сообществом печатных журналах и интернет-ресурсах.

Апробация работы проводилась в форме докладов на следующих научных конференциях: XI, XII Всероссийские научные конференции с международным участием «Дергачевские чтения» (г. Екатеринбург, 2014, 2015); 37, 38 и 39 Международные научные конференции, посвященные празднованию Дней славянской письменности и культуры, памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (г. Тюмень, 2014, 2015, 2016 гг.); V и VI Международные научные конференции «Экология языка на перекрестке наук» (Тюмень, 2014, 2015 гг.). Работа обсуждалась на заседании кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в установлении взаимосвязи между мифопоэтикой, метасюжетом, образным языком и ориентированной на диалог взаимодействующих сознаний (автора, лирического субъекта и читателя) субъектной структурой лирики И. Жданова, что уточняет подходы к изучению индивидуальных систем русской неклассической поэзии последней трети XX века.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской литературы второй половины XX века, в спецкурсах по неклассической русской лирике.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, системы затекстовых примечаний, оформленной как сквозная нумерация посредством надстрочных обозначений, трех приложений. Общий объем диссертации – 261 стр. Библиографический список включает 268 наименований.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ И. ЖДАНОВА

1.1 Творчество поэта в историко-литературном контексте: проблема метасюжета

Начиная свой творческий путь в 1970-80-х гг. XX века, поэт, как и другие представители неподцензурной (экспериментальной, согласно официальной формулировке) поэзии, ориентировался, прежде всего, на опыт культуры Серебряного века и пытался в творчестве преодолеть полувековой разрыв с ней, пришедшийся на советскую эпоху. Естественно, что в силу такой контекстуальной направленности исследователи, стремящиеся определить место творчества И. Жданова в русской поэтической культуре, изучают в первую очередь влияние на него отечественного модернизма начала XX века.

О. Р. Темиршина разделяет позицию М. Н. Липовецкого, который считает, что Жданов «сохраняет в современном контексте напряжение символистской традиции» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, Т.2, с. 454], и рассматривает лирику поэта с точки зрения реализации в ней поэтики младосимволизма, отраженной в творчестве А. Белого, как наиболее последовательного его представителя. Исследователь изучает на «мотивно-образном материале» воплощение в художественном мире современного поэта символистской модели мира (инварианта), преимущественно в пространственной составляющей. В соответствии с системно-типологическим подходом, она выявляет в поэзии И. Жданова базовый для символизма сюжет восхождения, который включает две сферы бытия (сакральную и профанную), образы-медиаторы (гора, дерево, луч и др.) и лирического героя-путника. Герой в своем восхождении, согласно данной исследовательской позиции, также становится медиатором и соединяет две эти сферы в единое целое, знаменующее «преодоление разорванности мироздания» [Темиршина, 2012, с. 262].

О. А. Дашевская рассматривает поэзию И. Жданова (книга стихов «Неразменное небо») «сквозь призму философии Всеединства, восходящей к В. Соловьеву» [Дашевская, 2005, с. 107], оказавшему значительное влияние на формирование модернистской культуры XX века. Исследователь определяет следующие общие черты в метафизике Всеединства у поэта-философа и современного поэта: восприятие мира в качестве живого всеединого целого, «стремление к росту» всех элементов, входящих в его состав, и осознание Христа «объединяющим началом мира», нравственный путь которого – «единственный путь спасения мира» [Там же с. 112]. Однако О. А. Дашевская фиксирует и принципиальные отличия в философско-эстетических системах Вл. Соловьева и И. Жданова. Так, современный поэт, с ее точки зрения, в стихотворных текстах создает образ идеального человечества, когда лирический субъект ощущает в настоящем «"все остальное" как "другое", достраивающее его до целого» [Там же, с. 109]. Данное положение не соотносится с учением философа-поэта о Богочеловечестве, согласно которому приближение к метафизическому идеалу в настоящем возможно через истинную половую любовь, а его воплощение – только после «синтеза неба и земли», знаменующего конец истории.

Кроме того, по О. А. Дашевской, современный поэт трансформирует миф о земном воплощении души, представленный у Вл. Соловьева в виде трех этапов: воскресение (рождение) - преображение (смерть) - возвращение (воскресение). Последний этап в этой схеме обозначает возвращение в дом, «никак не связанное с эволюционной идеей, главной у Соловьева, с развитием форм природного мира и человека». Значение символа дома в метафизике всеединства И. Жданова раскрывается в данной логике через «мысль о вселенной как единой семье, которая была изначально заложена в культуре (в Библии – идеей "все люди-братья") и должна стать фактором сознания каждого человека» [Там же, с. 114].

О. А. Дашевская фиксирует в поэтическом творчестве И. Жданова тенденции, которые можно обозначить как постсимволистские: сосредоточенность на овладении онтологическими законами и познании «смысла

в самом земном бытии» [Васильев, 2000, с. 26], и на этой основе создание концепции автора, совмещающего в себе черты модернистской индивидуальности и сопряженности с миром и «другими» людьми. Не случайно модель Всеединства современного поэта, представленная в символе дома, коррелирует с важной для творчества О. Мандельштама, одного из видных представителей постсимволистской поэзии, идеей сотворения «домашнего образа Вселенной» [Кихней, 2000, с. 97][10].

Воздействие постсимволистской традиции на поэзию автора книги «Воздух и ветер» отмечает ряд исследователей. И. Е. Васильев рассматривает Жданова в составе направления метареализма и определяет влияние на поэзию его представителей «акмеизма (О. Мандельштама, в частности), А. Тарковского, И. Бродского, западной поэзии». Воздействие футуризма, по мнению исследователя, происходит «через практику Б. Пастернака, Б. Лившица, у которых наблюдались сходные процессы и похожие поэтические конструкции– сложные, иносказательно-метафорические, сопротивляющиеся легкому прочтению» [Васильев, 2000, с. 211]. В. В. Абашев также считает, что стилевые особенности поэзии метареализма определяются «акмеистической в широком смысле и обэриутской традициями» [Абашев, 2000, с. 332-333]. К ведущему вектору лиризма И. Жданова исследователь относит «сиротство и поиск дороги обратно, в первоначальное довременное, доличностное состояние» [Абашев, 2000, с. 331].

В историко-литературных построениях Е. А. Князевой, опиравшейся на подход И. Е. Васильева, метаметафоризм выступает «как "наследник" авангардизма XX века» [Князева, 2000, с. 153]. Исследователь обосновывает преемственность метаметафористами эстетических и космологических идей В. Хлебникова, основанных на неевклидовой геометрии Н. И. Лобачевского и теории относительности А. Эйнштейна.

С точки зрения Т. Л. Рыбальченко, автор книги «Воздух и ветер» «продолжает традиции модернизма начала века», в частности – «авангардистскую

работу со словом В. Хлебникова и имажинистскую поэтику усложненной образности» [Рыбальченко, 2004, с. 236]. В аспекте общего восприятия мира, «общей эстетической установки» можно выделить еще одну соотнесенность поэтики Жданова и Хлебникова. Так, согласно определению Р. В. Дуганова, старший поэт «берет мир в его первозданной цельности, предшествующей всякому становлению и всякой завершенной раздельности, мир в его изначальном (или, что то же, в окончательном) всеобщем единстве» [Дуганов, URL]. Именно мир в изначальной целостности осознается И. Ждановым и художественно моделируется в поэзии, такое понимание поэтом декларируется уже в начальный период творчества. Например, в одной из прозаических миниатюр, расположенных в книге «Воздух и ветер», наличествует следующее высказывание: «Единство – в начале. Начало не временное, а повсеместное – непрерывное, длящееся всегда, всюду» (21). Очевидно, что современный поэт, как и В. Хлебников, если воспользоваться формулировкой С. Н. Бройтмана, наследует и по-своему развивает «неклассический первообраз» [Бройтман, 1997, с. 265], впервые отчетливо сформировавшийся в творчестве А. Блока и обусловленный «ориентацией на бесконечное и безмерное как некую актуальную целостность» [Бройтман, 1997, с. 257].

В то же время И. Жданов воплотил в творчестве мироощущение человека «второй половины XX века», выразившееся в понимании «глобальной катастрофичности цивилизации, релятивности всяких представлений о мире, в осознании тоталитарного давления культурных и социальных стереотипов, отчуждающих человека от самого себя» [Рыбальченко, 2004, с. 208]. Преодоление рассогласованного (хаотического) состояния мира становится центральной проблемой для художественного мышления И. Жданова и обусловливает обращенность его к мифотворчеству. Причем, как точно определила С. М. Козлова, поэт «мыслит будущее не как перестройку общества, преобразование мира, а как глубинное обновление человеческого сознания на основе восстановления некоего изначального способа мыслить и чувствовать»

[Козлова, 2002, с. 164]. На этой основе в поэзии И. Жданова, с нашей точки зрения, и выстраивается сюжетно-смысловой комплекс вокруг идеи возвращения как доминанты художественного мышления поэта, укорененной в постсимволистской поэтической традиции отечественного модернизма.

Учитывая, что художественный мир И. Жданова формируется в диалоге и полемике с христианской традицией, закономерно появление в стихотворных текстах поэта отдельных мотивов блудного сына и сюжета о его возвращении:

> «…там свадьбами гудят и лед, и холода,
> там ждут отец и мать к себе немого сына,
> а он глядит в окно и смотрит в никуда» (с. 78).

Как известно, в притчевом сюжете, согласно христианскому учению, символически раскрывается смысл бытия и парадигматический вектор истории человечества. Его конечной точкой является «пир Воскресения, уже пир жизни вечной, трапеза Агнца, пир Царствия. Сын, который был мертв, ожил; он, потерявшийся в земле чуждой, в безвидной пустыне, как говорится в начале книги Бытия, вернулся домой. Отныне сын в Царстве, потому что Царство это – Царство Любви, Царство Отца, Который любит его, спасает, восстанавливает и возвращает к жизни» [Сурожский, URL].

Современные исследования показали уникальную востребованность и продуктивность данного сюжета в русской литературе. Так, специалистами сибирского отделения РАН было установлено воплощение сюжета о возвращении блудного сына от «Слова о полку Игореве» до стихотворений современных поэтов (например, у О. Седаковой). Э. А. Радь раскрывает механизм «порождения сюжетных модификаций» притчевого сюжета в творчестве русских писателей и определяет особенности их моделирования авторским сознанием [Радь, 2014, с. 7]. Исследователь выделяет два типа произведений, образующих систему «модификаций» библейского сюжета: к первому типу относятся «сочинения, где притча о блудном сыне сохранена в своем первоначальном композиционном построении, либо с прямыми воспроизведениями сюжетной канвы притчи»; второй тип характеризуется присутствием «сюжета в значительно измененном

виде, это случаи актуализации притчи без воспроизведения ее сюжета в тексте» [Там же, с. 11].

В поэзии И. Жданова происходит совмещение данных типов, так как, с одной стороны, в стихотворных текстах поэта сохраняется фабульная заданность духовного пути блудного сына, в которой очевидны некоторые принципиальные черты христианской аксиологии. С другой стороны, И. Жданов изменяет идейную составляющую притчевых событий, формируя на данной основе собственный миф. Обращение поэта к притчевому архетипу, обладающему универсальным значением для русской культуры, определяет включенность его творчества в историко-литературную перспективу, а именно как неомодернистскую трансформацию классической установки на духовное преображение личности согласно христианским ценностям. Выражение данной установки происходит через разворачивание в произведениях классических писателей сюжета о прохождении героем испытаний «с последующим возвращением к истоку (изменившийся герой обретает себя, "возвращается" к себе: к семье, возлюбленной, родине, жизни, Богу)» [Чернов, 1994, с. 153].

Обратимся к стихотворению И. Жданова «Возврашение» и проследим, как в художественной версии поэта преобразуется каноническое понимание притчевого сюжета. Возвращение блудного сына в тексте представлено в трех ракурсах, определяющих динамику развития лирического сюжета. В первой вариации возвращение для сына выступает действительно желанным событием, к совершению которого он приходит «на пределе надежды, близкой к утрате». Однако, в отличие от библейского сюжета, где героя встречает отец, у современного поэта на стук сына в дверь отзывается мать:

«Выйдет мать на крыльцо, и в знакомом "Кто?"
отзовется облик в отпетом пальто,
отмелькавшем еще в довоенных зимах.
Грянет эхо обид, неутоленных, мнимых,
мутью повинных дней, остепеняясь в ничто» (с. 124).

Образ матери отсылает к знаменитому стихотворению С. Есенина, где тема блудного сына отчетливо прослеживается:

«Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.
<…>
я по-прежнему такой же нежный
И мечтаю только лишь о том,
Чтоб скорее от тоски мятежной
Воротиться в низенький наш дом»
(Письмо матери, 1924)

Очевидно, что мать в «отпетом пальто» у И. Жданова контекстуально коррелирует с есенинской матерью, что так часто ходит «на дорогу в старомодном ветхом шушуне» [Есенин, 1995, Т. 1, с. 179]. В данном контексте эпитет «отпетый» прочитывается не только в значениях «неисправимый, безнадежный в своих недостатках» и связанный с обрядом отпевания [Ожегов, 1989, с. 475], но и как метатекстовый элемент, указывающий на использование подобного образа старшим поэтом, за которым закрепилась в народе слава певца «страны березового ситца» [Там же, с. 163].

Кроме того, данный образ может указывать на принципиальное изменение метафизического пути героя: если в притчевом первоисточнике возвращение сына символизирует наступление Царства Божьего в конце времен, то в контексте поэзии И. Жданова встреча с матерью может прочитываться как возвращение к семейной целостности мира («матери земле»). Следует отметить, что идея одомашненности мира в творчестве И. Жданова предполагает гармоничное соединение культурной и природной сфер бытия, при этом природный мир выступает «неразменной» созидательной основой, поэтому восстановление целостности всего мироздания возможно только путем интегрирования в его космологическое лоно. Не случайно в стихотворных текстах поэта образы, символизирующие гармоничный Космос, отсылают к архаическому мировосприятию, постулирующему единство человека и природного мира:

«И тогда мы пойдем, соберемся и свяжемся в круг,
горизонт вызывая из мрака сплетением рук,
и растянем на нем полотно или горб черепахи,
долгополой рекой укрепим и доверимся птахе,
и слонов тяготенья наймем для разгона разлук» (с. 102).

Во втором ракурсе блудный сын показан как тот, кто не прошел путь духовного очищения и не осознал всей тяжести возвращения:

«несказанно, как дождь, *необученный плачу*[*],
словно с долгов своих смог получить он сдачу
в виде воскресших дней, – это такой пустяк» (с. 124).

Наконец, в третьем случае герой представлен в перспективе своего возвращения, но он, в отличие от блудного сына, описанного в начале стихотворения, четко осознает цель своего духовного пути, понимая необходимость разрешения прошлого («неутоленных, мнимых» обид) через покаяние:

«Благословен, чей путь ясен и прост с утра,
кто не теряет затылком своим из виду
цель возвращенья и облаков номера
помнит среди примет, знавших его обиду!» (с. 125).

В силу обращения поэта к притчевому сюжету семантика возвращения сына в материнский дом раскрывается в инобытийной перспективе, в частности – через идею Воскресения. При этом И. Жданов не обращается к христианской трактовке Воскресения как преодоления физической смерти в конце истории, когда души людей соединяются с воскресшими телами, чтобы пройти Страшный Суд, после которого для тех, кто искупил свои грехи, наступит вечная жизнь в единстве с Богом. Сравним со следующим признанием поэта в интервью Д. Бавильскому: «Я верю в бессмертие души, поэтому в Воскресении не сомневаюсь. Я сомневаюсь в том, что я такой вот Ванечка с такими вот ушками и носиком вдруг опять окажусь. Да это меня и не интересует – раз это рассматривается как нечто преходящее, так оно и пройдет» [Дойти до полного предела, URL]. Оттого, по-видимому, в «Возвращении» христианская мифологема воспринимается субъектом высказывания как что-то эфемерное, не имеющее определенных «координат» и, следовательно, не соотносящееся с домом, куда призван вернуться ждановский человек:

«Что воскресенье? – это *такой зазор*,
место, где места нет, что-то из тех укрытий,
что и ножны для рек или стойла для гор,
вырванных навсегда из череды событий» (с. 125).

---

[*] Здесь и далее по тексту курсив наш. – Н. Ч.

В то же время «Воскресение» является одной из самых употребительных лексем в прозаических и стихотворных текстах И. Жданова. Анализ, проведенный на материале текстов книги «Воздух и ветер», показал двадцать шесть случаев ее использования. Такой показатель, помимо программного интереса поэта-метафизика, связан с тем, что интенция Воскресения в поэтическом контексте, с одной стороны, сохраняет связь с христианской традицией, а с другой стороны, наполняется новым содержанием и становится смысловым эквивалентом ждановской идеи возвращения.

К принципиальному положению относится отождествление поэтом Воскресения с любовью и Богом (с. 133), сравним: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» [от Иоанна Богослова, 2013, с. 1219]. При этом любовь, согласно силлогическому определению Жданова, – это еще и «наполненность и стремление к полноте» (с. 133), что соответствует онтологической цели блудного сына в тексте поэта:

> «Знать бы, в каком краю будет поставлен дом
> тот же, каким он был при роковом уходе,
> можно было б к нему перенести тайком
> то, что *растратить нельзя* в нежити и свободе» (с. 125).

Воскресение также трактуется поэтом как возвращение в дом, но только в том случае, когда «табличка всегда остается цельной», поскольку «расстояние между обломками не существует». Другими словами, Воскресение «всегда владеет нерастрачиваемым временем» (с. 132), или «происходит всегда и во времени не нуждается, хотя оно и не враг времени» (с. 133). Дом в таком понимании, как удачно охарактеризовала О. А. Дашевская, становится, прежде всего, воплощением «идеальной устойчивости нашего духа» [Дашевская, 2005, с. 113], поэтому, говоря стихами самого поэта, ему «начала нет во времени, если не в сердце оно» (с. 113).

Выражение данной семантики дома в тексте «Возвращение» происходит на уровне субъектной организации: в первой и второй частях блудный сын представлен в форме личного местоимения 3 лица, причем, как было показано

выше, в его описании наличествует положительная динамика, обусловленная степенью актуализации нравственного потенциала личности. В начале третьей части характеристика героя не получает подобного грамматического выражения, в результате происходит расширение ее до возможности множественной личностной интерпретации:

> «Благословен, чей путь ясен и прост с утра,
> *кто не теряет* затылком своим из виду
> цель возвращенья и облаков номера
> *помнит* среди примет, знавших его обиду!».

В последнем четверостишии сын, выступающий в качестве объекта поэтического высказывания, совмещается с субъектом, смысловой диапазон которого включает и авторское начало:

> «Знать бы, в каком краю будет поставлен дом
> тот же, каким он был при роковом уходе,
> можно было б к нему перенести тайком
> то, что *растратить нельзя* в нежити и свободе» (с. 125).

Так как во второй строке данного сегмента текста дом обозначается такой же местоименной формой, что и герой в начале стихотворения, на синтаксическом уровне происходит своего рода смысловая инверсия, приводящая к параллелизму пространственной доминанты и субъекта. Неразличение субъекта и объекта становится знаком потенциальной возможности возвращения к целостности духовного мира человека и формирования совместно с окружающим миром единого космоса жизни.

Философско-художественное смещение событий, связанных с блудным сыном, с оси христианской аксиоматики привело к актуализации в поэзии Жданова архетипической основы библейской притчи. В. И. Тюпа, основываясь на исследованиях В. Я. Проппа и М. Элиаде, определяет в качестве таковой переходный обряд инициации, «протосюжетная схема» которого «складывается из четырех <…> структурообразующих фаз: фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) – фаза символической смерти – фаза символического пребывания в стране мертвых (обретение искушенности: знаний и навыков

взрослой жизни, накопленных предками) – *фаза возвращения* (символическое возрождение в новом качестве)» [Тюпа, 1997, с. 112].

На возможность рассмотрения событий в стихотворных текстах И. Жданова под ритуально-мифологическим углом указывают такие мотивы, как вхождение в мир деструктивных хаотических сил (например, ветра), разобщенность людей, отпадение от Бога, пребывание субъекта/героя в потустороннем мире, двойничество и встреча с двойником, мистериальное преображение субъекта/героя, обретение им цельности и др. В этом плане показателен мотив высвобождения лирического «ты» из замкнутого пространства:

«ты, как рану, цветок вынимаешь *из пут*
недосчитанных кем-то минут (с. 110);
«И ты *клюв* разжимаешь ножом
в ожидании праведной вести,
ты выходишь на сушу вдвоем
с сокровенной любовью, и гром
ставит знак очистительной мести» (с. 114).

Данный образ вполне соотносится с типичной для инициации ситуацией проглатывания «чудовищем» адепта («например, Иона в чреве кита» [Мелетинский, 1994, с. 21]), символизирующей переход последнего в царство мертвых. К тому же блудный сын в художественном мире Жданова соотносится с героем архаического эпоса Одиссеем (поэтический цикл «Поезд»), возвращение которого трактуется в научной традиции как прохождение инициации [Левинтон, 1980, с. 544]. Характерно, что в диалоге-комментарии своих пятнадцати стихотворений поэт прямо указывает на зависимость между данными архетипическими образами: «*Одиссей* становится *блудным сыном*, потому что ни тот, ни другой в сиюминутной изменчивости не успевают измениться радикально, то есть завершить всю полноту мифа, закончить его сюжет» [Жданов, Шатуновский, 1997,с. 20].

В. И. Тюпа раскрывает специфику инициации только относительно преображения единичной личности, хотя, как известно, в первобытных обществах данному обряду приписывают космогоническую роль. Именно с этих позиций Т. Л. Рыбальченко, основываясь на ритуально-мифологических исследованиях М. Элиаде и М. Евзлина, рассматривает инициацию как «генетический источник

ситуации возвращения»: субъект, получив сакральные знания «об ином, высшем или аномальном, мире», воплощал их «в земном мире», совершая «космотворение по найденному высшему образцу» [Рыбальченко, 2012, с. 58-59]. Идея возвращения, как показала Т. Л. Рыбальченко на материале русской реалистической прозы, становится одной из характерных примет отечественного художественного мышления в 1950-1990-х годах[12]. Однако в русской литературе этого периода, согласно исследователю, возвращение происходит без космологического утверждения субъектом в изменившемся мире обретенных ценностей [Там же, с. 62]. Последнее обусловлено, как считает специалист, тем, что в новейшей литературе начинает доминировать картина мира, «где бытие предстаёт как Целое, но не как Целостность, где истина не наличествует, не даётся медиумам, а предстаёт как версия, как направленность в постижении меняющейся реальности и безграничного метафизического бытия» [Там же, с. 61].

Наиболее рельефно особенности современной картины мира проявляются в «деревенской прозе»: писатели-традиционалисты, обосновывает Т. Л. Рыбальченко, трактовавшие возвращение в аспекте «коррекции индивидуальных ценностей ценностями традиционными, родовыми, соборными», открывают трагическую «невозможность» ее осуществления. В частности, у В. Распутина, который, как и И. Жданов, создает в творчестве метафизическую картину мира, только не универсальную, а отнесенную к «национальному мировидению» [Зайцева, 2007, с. 57], сакральное обновление профанного бытия, с точки зрения исследователя, «остаётся только как авторский идеал, действительность же открывается в изменчивости, направленной к концу, эсхатологической изменчивости» [Рыбальченко, 2012, с. 67].

К сказанному стоит добавить, что в неподцензурной литературе ситуация возвращения тематизируется в связи с такими проблемами, как преодоление разрыва с традицией (прежде всего, Серебряным веком) и катастрофической заданности движения истории. Все эти проблемы так или иначе отражаются в творчестве И. Жданова: линейная необратимость времени и соответствующая ей

неразрешимая тяжесть бытия переживаются поэтом как трагическая предопределенность и выражаются посредством лирического моделирования эсхатологических событий:

«Такую ночь не выбирают –
Бог-сирота в нее вступает,
и реки жмутся к берегам.
И не осталось в мире света,
и небо меньше силуэта
дождя, прилипшего к ногам» (с. 34).

Стремление к «всеобщему радикальному обновлению, к renovatio, способному в корне изменить его существование» [Элиаде, URL: religious-life.ru], и поиски культурно-религиозной почвы для его осуществления привели к возрождению в поэзии Жданова архаических моделей регулирования единства и целостности мироздания. В одной из прозаических миниатюр поэт следующим образом определяет Воскресение: «возвращение посланника к тому, кто его послал, и оно не может произойти никаким иным путем, как через смерть; *здесь путь из бытия через небытие в сверхбытие, в вечность*» (с. 133). Думается, что данный путь предполагает не только сверхбытийное состояние субъекта, достижение которого автором связывается с его физической смертью, но и воплощение определенной онтологической программы действий. Последнюю, в логике наших рассуждений, можно интерпретировать как прохождение ритуально-мифологического пути становления, где конечной фазой является возвращение-воскресение как отдельного человека, так и всего человечества «в новом качестве», в единстве с Богом и миром. Не случайно в программном высказывании поэта о смысле творчества акцентируется внимание на том, что в утверждении гармонии мира, представленной в образе парчи, накинутой на «вечность, дух», необходимо, во-первых, исходить из наличия этой духовной основы, так как она – «наша цельность, условие гармонии против нашей разорванности и т.п.», а во-вторых, «идти от преодоления этой парчи», потому что «в наше время она – гноище, язвище», поэтому «остается порвать ее, и если за ней бездна – *пройти бездну, иного не остается*» (с. 155).

Таким образом, идея возвращения определяет развитие лирических событий в поэзии И. Жданова и приводит к формированию в стихотворных текстах общей сюжетной направленности. Последнюю, вслед за Ю. И. Левиным, можно обозначить в качестве «глобального инварианта, а именно единого архисюжета, вариациями и реализациями которого являются почти все стихотворения <…>, играющего роль *основного мифа*» [Левин, 1990, с. 143]. Нужно отметить, что понятие архисюжета выступает контекстуальным синонимом метасюжета, на это указывает О. В. Зырянов, когда, обращаясь к поэзии Ф. Тютчева под таким же методологическим углом, что и Ю. И. Левин, использует то и другое понятие, сравним: «Он (Ю. И. Левин – Н.Ч.) <…> устанавливает ситуационную динамику их развертывания в конкретных текстах поэта, прочерчивая тем самым *инвариантный сюжет* его творчества. В самом общем виде данный *инвариант*, или "*архисюжет*" <…> *инвариантная схема тютчевского метасюжета* изначально (пусть, может быть, и в имплицитном виде) содержит существеннейшие моменты христианской антропологии» [Зырянов, 2014, с. 53]. Наряду с тютчевским О. В. Зырянов изучает пушкинский и лермонтовский метасюжеты и обосновывает их восхождение к инвариантному для русской классической поэзии сюжету преображения. Источником каждого метасюжета, с точки зрения исследователя, становятся «"основные догматы", определяющие "имманентную философию" художника, или его поэтическую онтологию», что «залегают значительно глубже» сознания и «принадлежат семиотике культуры и исторической психологии» [Там же, с. 46].

Итак, в «поэтической онтологии» И. Жданова аксиологической доминантой является идея возвращения, ее воплощение в стихотворных текстах поэта приводит к формированию инвариантной модели развития лирических событий, которую можно обозначить как метасюжет возвращения. Структурным ядром в ждановском метасюжете является событие прохождения лирическим «я» духовного пути преображения и утверждения совместно с «другими» людьми полученного метафизического опыта в мистериальном акте обновления Космоса.

1.2 Взаимодействие мифологических традиций в стихотворных текстах

Миф как архаический «способ познания действительности» [Козубовская, 2008, с. 8] и мифологическое мышление изучается в границах эпохи синкретизма (по другой формулировке – «архаический период» [Аверинцев, 1994,с. 5]), первой стадии в истории поэтики. Внутри эпохи синкретизма исследователями выделяются отдельные этапы становления архаической образности. С. Н. Бройтман самый ранний тип синкретического словесного образа предложил называть «кумуляцией» [Бройтман, 2004, Т.2, с. 39] (по примеру обозначения архаического типа сюжета). На этом этапе, как показал исследователь, опираясь на позицию О. М. Фрейденберг, действует принцип «семантического тождества при внешнем различении форм» [Там же, с. 61]. Другими словами, все окружающие человека предметы и явления действительности, в том числе и зачатки искусства, еще не отделившегося от обряда, воспринимались им как внутренне нерасчлененное целое[13].

В процессе развития образного сознания, как показал С. Н. Бройтман, на смену кумуляции приходит параллелизм, который, в свою очередь, сменяется ранней формой тропа, а в сюжетном плане – кумулятивная схема, основанная на логике закона партиципации (сопричастия), вытесняется циклической схемой. Примером такой трансформации, согласно ученому, может служить миф о Геракле, первоначально сюжетные атрибуты которого (12 подвигов) являлись самим героем, потому что его подвиги не воспринимались во временной перспективе [Там же, с. 64]. В. Руднев, рассматривая с похожих позиций миф об Эдипе, приходит к выводу, что синкретический инвариант архаического мифа можно выразить как «матере-отце-убива-женение» [Руднев, 1999, с. 172].

Специалисты выделяют мифы творения, мифы космогонические, эсхатологические, героические и т.д. По Е. М. Мелетинскому, «превращение Хаоса в Космос составляет основной смысл мифологии, причем Космос с самого

начала включает ценностный, этический аспект» [Мелетинский, 1976, с. 169]. В границах мифологической модели мира, определяет исследователь, действует абсолютное время (пра-время), лишенное исторического начала и неизменно обращенное в прошлое. При этом настоящее время посредством ритуала запараллеливалось с сакральным прошлым и возвращалось к своему абсолютному началу. В. Н. Топоров считал, что пространство в архаической модели мира неотделимо от времени, и в своей целостности они образуют «единый пространственно-временной континуум» [Топоров, 1995, с. 232]. Такое пространство преимущественно было разделено на два противопоставленных друг другу топоса: «сакрального центра», воплощенного Космоса, и «профанического периферийного пространства» [Там же, с. 233], осознанного как обитель Хаоса. В целом, согласно В. Н. Топорову, мифологическое пространство воспринималось архаическим сознанием через заполненность его вещами, потому что вне этой заполненности оно не было явленным как данность.

Существуют две точки зрения на соотношение мифа и художественной литературы. Первая – эволюционная. Согласно ей, миф понимается как исторически предшествующая письменной литературе стадия художественного сознания. И поэтому они подлежат противопоставлению, причем литература активно стремится к разрушению «реликтовых форм мифа». Вторая – неэволюционная. Согласно ей, миф и литература функционируют как два «принципиально различных способа видения и описания мира, существующих одновременно и во взаимодействии и лишь в разной степени проявившихся в те или иные эпохи» [Лотман, Минц, Мелетинский, 1980, Т. 2, с. 58].

В истории литературы специалисты выделяют четыре основных мифологических потока, активно воздействующих на художественный мир произведений, – архаический (античный), христианский, национальный и индивидуально-авторский. В энциклопедической статье «Литература и миф» [Там же, с. 58-65] можно найти сведения о том, что, начиная с позднего периода Римской империи, в общеевропейский и средиземноморский культурный мир

входит христианская мифология. С этого периода вплоть до романтизма XVIII-XIX веков в европейских и славянских литературах сосуществуют с различным преобладанием одного над другим две мифологические системы: античная и христианская, во многом ассимилированная римско-эллинистическими верованиями и местными языческими культами новокрещенных народов. Романтизм вводит в литературу относительно свободное обращение с мифологическими образами (Гёльдерлин «Смерть Эмпедокла», Л. Арнима «Изабелла Египетская»), это становится возможным на фоне общего движения «от разума к мифу и от рационализированной мифологии греко-римской античности к мифологии национально-языческой и христианской» [Там же, с. 60]. С творчеством Гофмана, с точки зрения авторов статьи, связано не только нетрадиционное использование мифа, но и выход в область индивидуально-авторского мифотворчества: «У него (повести "Золотой горшок", "Крошка Цахес", "Принцесса Брамбилла", "Повелитель блох" и др.) фантастика выступает как сказочность, через которую проглядывает некая глобальная мифическая модель мира».

Для реалистической литературы XIX века, считают исследователи, в целом характерна демифологизация и ориентация на рационалистическую гармонизацию человеческого бытия [Там же, с. 61]. Однако и в реалистических произведениях, как показали В. М. Маркович и В. И. Тюпа, присутствует «мифологический подтекст» [Маркович, 1981, с. 77], или «мифотектонический уровень», представленный в виде системы архетипов коллективного бессознательного. При этом «глубина мифа» в данном случае, как считает В. И. Тюпа, неведома «первобытному человеку», поскольку явлена как «мифологизация экзистенции (личного существования)» [Тюпа, 2009, с. 72-73][14].

Обращение писателей модернизма конца XIX-начала XX веков к мифологии, как показали специалисты, во многом связано с разочарованием в буржуазных культурных ценностях, построенных на позитивизме, а также «страхом исторических потрясений и неверием, что социальные сдвиги изменят

метафизическую основу человеческого бытия и сознания» [Мелетинский, 1976, с. 225]. С. Н. Бройтман считал, что обращение к архаическим формам художественного мышления связано не только со стремлением преодоления «рационалистического видения мира», построенного на причинно-следственных связях, но и со значительным событием в исторической поэтике – «рождением "нового" восприятия мира – не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени». Образный язык при таком восприятии, с точки зрения ученого, «имманентно несет в себе архаическую семантику не условного сходства, а субстанционального синкретизма» [Бройтман, 2004, Т.2, с. 283].

Миф с его социоцентричностью и функциональной направленностью на поддержание метафизической гармонии между человеком, архаическим обществом и природой, по мнению З. Г. Минц, воспринимался художниками модернизма как воплощение идеальной модели мира, где не было места неразрешимым противоречиям объективной действительности. Циклическая концепция времени мифа в модернистских текстах, с точки зрения автора известных работ по поэтике А. Блока, не исключает исторического времени, а втягивает его в круг бесконечного возвращения, где в любом явлении настоящего прослеживается связь с прошедшим и будущим[15].

Активное воздействие на формирование «неомифологизма» в литературе модернизма оказывали философия (Ф. Ницше, А. Бергсон, Вл. Соловьев) и аналитическая психология (З. Фрейд, К. Юнг). Если с первой связано создание парадигматических авторских мифов, определяющих развитие индивидуального мифотворчества в литературе на несколько поколений вперед (миф о «сверхчеловеке» Ф. Ницше, софиология Вл. Соловьева), то со второй – изучение мифологического мышления в аспекте отражения им глубинных пластов коллективного бессознательного (Т. Элиот, Д. Джойс отмечали влияние на них К. Юнга) [Мелетинский, 1998, с. 422]. Вообще синтез различных мифологических представлений является характерной особенностью литературных произведений

«неомифологизма». Во множестве различных точек зрения на мир, как считают специалисты, модернисты стремились выявить истинное о нем представление, а в сочетании различных мифологических систем – их тождественность друг другу (В. Хлебников, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, А. Белый, Г. Маркес и др.) [Лотман, Минц, Мелетинский, 1980, Т.2, с. 64].

Иной стратегии, направленной на разрушение любых мифологий, будь то политических, массовой культуры, русской классической литературы, придерживались поэты и писатели постмодернизма (московский концептуализм, Вик. Ерофеев, В. Сорокин и др.). Они, с точки зрения М. Н. Липовецкого, отталкивались от того, что всякая гармоничная модель мира является утопией и что утверждение ее в объективной реальности порождает замену этой реальности симулятивной действительностью (например, коммунистическая мифология советской России) [Лейдерман, Липовецкий, 2003, Т.2, с. 379]. По мнению исследователя, «принципиальная новизна такой стратегии состоит в том, что постмодернизм воплощает художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творчество на поиск компромисса между этими универсалиями» [Там же, с. 380].

Таким образом, на протяжении всей своей истории художественная литература взаимодействовала с различными мифологиями, градус этих отношений изменялся с активной ремифологизации (Возрождение, романтизм, модернизм) до сознательной демифологизации (реализм, постмодернизм).

Обращение в 60-80-х гг. XX века И. Жданова и других поэтов-неомодернистов к мифотворчеству (О. Седакова, Ю. Кузнецов, Л. Аронзон, и др.), с нашей точки зрения, было обусловлено культурно-историческими процессами, типологически схожими с теми, что привели к зарождению в конце XIX-начале XX веков «неомифологического» направления в отечественной литературе. Во-первых, современные поэты отталкивались, как и авторы в начале XX века, от реалистической эстетики (только в социалистическом варианте) общепризнанного «метода» в литературе. Его определяли позитивистская обращенность к

реальности, отстаивание эмпирических ценностей и жизнеутверждающая оценка возможностей исторического прогресса (в том числе в рамках советского проекта). Во-вторых, мифопоэтические поиски поэтами последней трети XX века гармонизующего начала мира были мотивированы, как и у старших модернистов, осознанием трагической неустойчивости бытия, вызванной пониманием неизбежности повторения катастрофических событий (мировая война, экологические бедствия) на новом витке истории. К тому же неомодернисты, находившиеся в андеграунде по отношению к официальной литературе, остро ощущали разрыв с культурой Серебряного века, поэтому, стремясь его преодолеть, они сознательно ориентировались на эстетику и поэтику модернизма начала XX века, заимствуя и развивая в соответствии с современными реалиями неклассические открытия предшественников, в том числе и в области мифопоэтики.

Данная линия преемственности прослеживается в творчестве И. Жданова и в обращенности к мифу о вечном возвращении при формировании мифопоэтической модели мира, и в «особом "чувстве природы"», которое Г. П. Козубовская считает одним из определяющих признаков мифологического типа художественного мышления [Козубовская, 2008, с. 17], и в том, что поэт создает «многочисленные стилизации и вариации на темы, задаваемые мифом, обрядом или архаическим искусством» [Лотман, Минц, Мелетинский, 1980, Т.2, с. 63]. Как полагает И. В. Кукулин, в поэзии современного мастера стиха личное авторское начало «остраняет, сталкивает и трансформирует» разновременные культурные мифологемы, при этом «образы другого происхождения стремятся превратиться в мифологемы или имеют мифологический подтекст». И именно такое взаимодействие мифологем, по мнению исследователя, становится «способом сопереживания миру, открытия "Я" навстречу ему» [Кукулин, URL].

В стихотворных текстах И. Жданова можно выделить элементы, относящиеся к трем основным мифологическим традициям: античной, христианской и национальной, связанной со славянской и алтайской

мифологиями. Рассмотрим на примере отдельных стихотворных текстов, как воплощается установка на универсальный мифологический синтез в художественном мире поэта.

Случай первый. Дерево и гора являются центральными образами, организующими вокруг себя основные мифологические представления древних жителей Алтая. Священным деревом в алтайской мифологии считается тополь, выступающий и в качестве Мирового древа, архаической пространственной модели мира: например, в героическом эпосе «Маадай-Кара» описан «стоствольный тополь-исполин» [Маадай-Кара, 1979, с. 12], связывающий три мира. В стихотворении И. Жданова именно тополь соединяет пространство неба и земли, при этом данный образ становится источником сохраненной жизненной силы в мире, погрузившемся в ночь Апокалипсиса (Конца Света):

«Его превосходила глубина,
он был внутри ее, как в оболочке,
он выводил листву из берегов
и проносил на острие движенья
куда-то вверх, куда не донестись
ни страху, ни рассудку, ни покою.
Где ночь переворачивала небо,
одной звездой его обозначая».

По наличию признака «огня», символизирующего в народнопоэтической традиции, согласно А. А. Потебне, такие понятия, «как душа и жизнь» [Потебня, 1914, с. 7], тополь противопоставляется миру:

«Казалось, никого не обходило
присутствие *погасшего огня»*
и
«И был лишь тополь где-то в стороне,
он был один *запружен очертаньем*
<…>
он поднимал над головой у всех
порывистого шелеста причуду,
дотягиваясь пальцами до слуха,
как *слог огня*, пропавшего в огне» (с. 35-36).

Сравнение с огнем можно интерпретировать в соответствии с библейской мифотрадицией, где он символизирует божественное откровение: например, «языки огня-духа приносит апостолам» [Мейлах, 1980, с. 241] ветер, посланник Бога.

Второй случай. Горы в алтайской мифологии наделялись сакральной семантикой: каждый род имел свою священную гору, которая выступала «как бы аккумулятором всей жизни, что проходила «на родовой территории» [Сагалаев, 1992, с. 69]. В глубине гор древние алтайцы «вешали колыбели с душами будущих

детей», а также устраивали захоронения своих родичей, в результате «гора замыкала жизненный круг человека: вышедший из нее в нее возвращался» [Гекман, URL]. В стихотворении И. Жданова лирический субъект, максимально приближенный к биографическому автору, повествует о том, что с вершины родовой горы («гора над моей деревней») можно увидеть детство брата, погибшего под Ленинградом во время Великой Отечественной войны, в честь которого он носит свое имя:

«С вершины этой горы видно другое детство
или, верней, преддетство, замысел между строк.

А это была война. Подколодное мясо ядом
перло, жуя страну, множилось, как число.
Одно *из моих имен* похоронено под Ленинградом,
чтобы оно во мне выжило и проросло.

Значит, и эта гора, честной землей объята,
уходит в глубины земли, ищет потерянный дом».

То есть гора, общекультурный (архетипический) образ, в данном поэтическом высказывании обретает уникальное значение, связанное с принадлежностью к родовому началу лирического субъекта. Это значение актуализируется в шестой строфе стихотворения через сопоставление с другими разновременными культурно-историческими образами, разведенными в противоположные стороны:

«Есть бремя связующих стен, и щит на *вратах Царьграда*,
прообраз *окна Петрова*, сияет со всех сторон.
Но след вавилонской башни зияет беспамятством ада
и бродит, враждой и сварой пятная пути времен» (с. 126).

Образы обозначают две ключевые вехи в становлении русской культуры. Причем у современного поэта они связаны линией преемственности («*прообраз* окна Петрова») и противопоставлены системе образов, в основе которых находятся библейские мифологемы (Вавилонская башня и ад).

Противопоставление проходит через глагольные метафоры (сияет-зияет), осложненное фонетической оппозицией по глухости-звонкости начальных согласных переднеязычных, зубных звуков «с» - «з». В третьей строке библейская мифологема ада наполняется античными коннотациями: объект генитивного

сравнения «*беспамятством* ада» отражает древнегреческое мифологическое представление, согласно которому «души умерших забывают свою былую земную жизнь» [Тахо-Годи, 1980, с. 51], испив воду из реки Леты.

В последней строфе происходит в некотором роде синтез двух мифологических традиций – национальной и христианской:

> «Тот, кто построил "ты" и стал для него подножьем,
> видит небесный лик сквозь толщу стен и времен.
> Брат идет по горам, становясь на тебя похожим
> все более и больней, чем ближе подходит он» (с. 126).

Христианство здесь становится горой с символическим «подножием», представленным Иисусом Христом, а брат в мифологическом пространстве текста обретает черты культурного героя, движение которого по горам (сравним со стихотворением Н. Рубцова «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 201]) символизирует путь формирования духовно-этнической идентичности русского народа. Однако намеченное здесь снятие противоречий между двумя духовными парадигмами до конца не проводится, на это указывает грамматический маркер – поэтические паронимы в последней строке текста («все *более* и *больней»* (с. 126)).

В другом стихотворном тексте Жданова холм, как и гора, связывается с Иисусом Христом, когда в объективированном переживании лирического субъекта он принимает черты библейской Голгофы:

> «И ты видишь в себе, что поминутно
> совершается праздник и преступленье,
> и на казнь волокут тропою распутной,
> начинается подвиг, длится мученье».

Но холм соотносится с Сыном Божьим еще и посредством двучленного параллелизма. На его появление, во-первых, указывает их сходное восприятие субъектом речи с двух точек зрения, выраженных световыми характеристиками:

> «Этот холм в степи – *неумышленно голый*, –
> <…>
> *Почему же свет осеняет разный*
> *этот холм, помещенный нигде и всюду*?
> <…>

Это жертва – и та и другая – в казни
обретает залог и долг продолженья.
Только свет надо всем излучается разный:
свет укора и праздничный свет искупленья» (с. 106-107).

Во-вторых, параллелизм обусловливается структурой стихотворного текста, которая, подобно народным песням, состоит из двух частей: «картинка природы, с цветком, деревом и т. д., протягивающая свои аналогии к картинке человеческой жизни» [Веселовский, 1940, с. 155]. Вводя природный объект и Богочеловека в образный ряд, который «склонялся к идее уравнения, если не тождества» [Там же, с. 129], поэт акцентирует ритуальную специфику библейских событий на Голгофе. А, как известно, ритуал во всех религиозных культах первоначально предполагал синкретизм жертвы, жреца и жертвенника (алтаря).

Несмотря на активизацию указанных символических значений, холм в первой части представлен вполне конкретными образами. Учитывая использование И. Ждановым в поэтическом творчестве мотивов, связанных с национальным природным ландшафтом, можно предположить, что в «Холмах» художественно воспроизводятся горные пейзажи Алтайского края[16]:

«Черепа из полыни, как стон простора,
выгоняют тропу, оглушают прелью.
И тропа просевает щебень до сора
и становится пылью, влекомой целью.
И качается зной в монолитной дреме
самоцветами ада в зареве этом,
и чем выше тропа, тем пыль невесомей
и срывается в воздух гнилушным светом» (с. 105).

Но если рассматривать «Холмы» Жданова (1986 г.) в культурно-исторической смысловой перспективе, то можно увидеть, что медитативные размышления и видения героя или лирического субъекта на холме являются достаточно распространенными в русской литературе. В качестве примеров можно привести следующие стихотворные и прозаические тексты, написанные во второй половины XX века: «Видения на холме» (1960 г.) Н. Рубцова, «Холмы» (1962 г.) И. Бродского, «Утро» (1966 г.) Л. Аронзона и рассказы В. Белова «Холмы» (1973 г.) и «На Росстанном холме» (1973 г.).

Все эти тексты объединяет сакрализация природного объекта (холма) как места, наделенного особой энергетикой и историей, объективированной памятью – личной (рассказы В. Белова) и общечеловеческой (стихотворения Н. Рубцова, И. Бродского, Л. Аронзона). В первом рассказе В. Белова у героя на женском кладбище, расположенном на холме, активизируется родовое начало. Последнее, в свою очередь, пробуждает череду воспоминаний, связанных с погибшими на войнах и похороненными под братскими могилами-холмами его предками-мужчинами: «Ушли, все ушли под сень памятников на великих холмах. Ушли деды и прадеды, ушел отец. И ни один не вернулся к зеленому родному холму, который обогнула золотая озерная подкова, в котором лежат их жены и матери» [Белов, 1978, с. 32].

Серый камень на «Росстанном холме» для Марии, героини другого рассказа В. Белова, становится личным сакральным местом, где она предается воспоминаниям и причитаниям по пропавшему на войне мужу. Обрядовая природа причитаний, восходящая к народнопоэтической традиции, катализирует в сознании героини видения, иллюзорно воссоздающие желанное возвращение супруга: «Она то во сне, то *как наяву ясно видела одну только ставшую за многие годы очень близкой картину*: по широкой, по ровной дороге идет усталый муж, на ногах сапоги, за плечами солдатский мешок, а в руке тальниковый пруток. Идет он не торопясь, почему-то хромая, а над ним мятутся густые ветки незнакомых чужих деревьев. И Мария до боли, до жалости чувствует, как хочется ему снять сапоги. Он шел, все шел и шел, все эти годы, и все эти годы Мария ждала его домой, готовая в любую минуту сбегать в лавку и затопить баню...» [Белов, 1978, с. 51-52].

Лирическому субъекту Н. Рубцова на холме приходят видения другого порядка – они наполнены очертаниями тысячелетней давности, времен древней Руси:

«Взбегу на холм
и упаду
в траву.

И древностью повеет вдруг из дола!

И вдруг картины грозного раздора
Я в этот миг увижу наяву.
Пустынный свет на звёздных берегах
И вереницы птиц твоих, Россия,
Затмит на миг
В крови и в жемчугах
Тупой башмак скуластого Батыя» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 204].

Видения побуждают субъекта речи к рефлексии по поводу настоящего, которое облекается трагическими чертами прошлого, в результате создается пространственно-временное единство:

«*Россия, Русь*! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и долы
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времён татары и монголы.
Они несут на флагах чёрный крест,
Они крестами небо закрестили,
И не леса мне видятся окрест,
А лес крестов
в окрестностях
России» [Там же, с. 204].

В стихотворении И. Бродского лирический субъект сам не присутствует на холме, но с позиции повествователя описывает происходящую на нем драму:

«Один топором был встречен,
и кровь потекла по часам,
другой от разрыва сердца
умер мгновенно сам.
Убийцы тащили их в рощу
(по рукам их струилась кровь)
и бросили в пруд заросший.
И там они встретились вновь»
[Бродский, 1992, Т.1, с. 231].

В рефлексии субъекта речи эта драма начинает принимать черты общечеловеческой трагедии, а холмы становятся универсальным принципом (или моделью) человеческого существования:

«Смерть – не скелет кошмарный
с длинной косой в росе.
Смерть – это тот кустарник,
в котором стоим мы все.
<…>
Смерть – это все машины,
это тюрьма и сад.
Смерть – это все мужчины,
галстуки их висят.
Смерть – это стекла в бане,
в церкви, в домах – подряд!
Смерть – это все, что с нами –
ибо они – не узрят.
<…>
Холмы – это наша юность,
гоним ее, не узнав.
Холмы – это сотни улиц,

холмы – это сонм канав.
Холмы – это боль и гордость.
Холмы – это край земли.
Чем выше на них восходишь,
тем больше их видишь вдали»
[Там же, с. 232-233].

Наконец, в стихотворении Л. Аронзона вершина холма под метафизическим взглядом субъекта речи преображается в конечный пункт духовного восхождения человека, предстает памятью о рае, где взошедший обращается в младенца, или душу, облеченную в детскую плоть, или ангела:

«Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма,
как и легок, и мал он, венчая вершину лесного холма!
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в детей обращает вершина лесного холма!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
И вершину холма украшает нагое дитя!» [Аронзон, 2006, Т.1, с. 108].

Как уже было сказано выше, у И. Жданова лирическая медитация направлена на центральное событие в философии христианства. Данное событие, на что указал сам поэт, осмысляется в сознании лирического субъекта с двух исключающих друг друга позиций: с первой – «Христос погибает как герой (таким понимал Христа, например, Толстой), приносит себя в жертву, но поскольку она происходит во времени, происходит и обмирщение жертвы». Со второй позиции, «Христос приносит жертву свою в вечности, и она становится жертвой искупления, то есть праздником» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 72]. Однако ритуальное единство Иисуса Христа и Голгофы, выраженное посредством двучленного параллелизма, предполагает восприятие данной ситуации только во втором аспекте. Очевидно, что параллелизм (как тип образного языка) непосредственно относится к кругозору автора-творца. Согласно современным исследованиям, в «лирическом "я" и воплощено двуединство "я" и "другого", автора-творца и героя: <…> нераздельность и неслиянность автора с героем, некая межсубъектная по своей природе целостность» [Бройтман, 2004, Т. 1, с. 256]. То есть изначально однозначная позиция по отношению к вопросу о данных библейских событиях оформляется автором в образной организации

стихотворного текста. Достижение этого понимания воссоздается в акте становления духовного самосознания «другого», лирического субъекта:

> «Ты, представший с лицом, закрытым руками,
> отпусти свои руки и дай очнуться
> от твоей несвободы, вбитой веками!
> Горек хлеб твой и жертвы нельзя коснуться» (с. 106).

Поэт в диалоге с М. Шатуновским комментирует данные строки как трагедию субъекта, неспособного «выйти из бесконечного противоречия, поэтому он и обращается к Христу, "одинокому" и "страшному": "отпусти свои руки", открой лицо, потому что эта жертва страшна и неприкасаема» [Жданов, Шатуновский, 1998, с. 75]. Другими словами, для обретения гармонии (внутренней целостности) лирическому субъекту необходим «другой» субъект, лирическое «ты», грамматическое появление которого в тексте обусловлено переменой типа высказывания: переход от описания («он») к прямому обращению.

Случай третий. Еще одну линию преемственности с «неомифологической» традицией можно проследить в том, что И. Жданов, как и поэты-модернисты начала XX века, «тяготеет к философским и научным обобщениям, зачастую открыто черпая их в научных концепциях эпохи» [Лотман, Минц, Мелетинский, 1980, Т. 2, с. 62]. Так, при комментировании стихотворения «Неразменное небо» поэт руководствуется знанием фундаментальных научных открытий в области космологии: «Древнейшие мифологические представления сменились первыми научными обобщениями древнегреческих философов, потом на две тысячи лет утвердилась система Аристотеля. Она в свою очередь сменилась космогонической теорией Коперника и просуществовала двести лет. Потом пришел Эйнштейн и ввел в незыблемый миропорядок относительность, после чего идея стационарного мира сделалась иллюзорной. И теперь относительность человека к миру каждый решает индивидуально, то есть, если иметь в виду *эволюцию всей вселенной*, то человек как будто в ней предугадывался с самого начала. Но то, что ты – Марк Шатуновский при *изначальном взрыве* там записано не было. И данное

стихотворение является попыткой исправить в некотором смысле эту несправедливость» [Жданов, Шатуновский, 1998,с. 32].

Если рассматривать высказывание поэта в контексте стихотворения, то получается, что он осуществляет идентификацию своей личной зодиакальной принадлежности (Козерог), вписанной в общую судьбу мира:

«На обочине неба, где твой затаен Козерог
в одиночной кошаре, как пленом объятый зверек,
где Медведицы воз укатился в другие просторы,
заплетая созвездья распляской в чужие узоры,
мы стоим на пороге, не зная, что это порог».
<…>
Коготь Льва, осеняющий чашу разбитых Весов,
разлучает враждой достоверных, как ген, Близнецов –
разве что угадаешь в таком мукомольном угаре?
Это час после часа, поймавший себя на ударе
по стеклянной твердыне запекшихся в хор голосов» (с. 101-102).

Поэтические образы, представленные в последних строках, позволяют говорить о том, что в тексте описывается Апокалипсис: библейская твердыня неба уподобляется хрупкому стеклу, по которому персонифицированным субъектом (перифраза Конца Света) наносится удар, пойманный, словно мысль из расхожего фразеологизма, а значит – осуществленный.

Таким образом, синтез разновременных культурно-исторических мифологем в поэтическом творчестве И. Жданова не превращается в постмодернистский «игровой эклектизм» [Эпштейн, 2005, с. 98] как концептуальную зону взаимодействия в тексте художественных и мифологических традиций, знаки которых лишены первичной субстанциональной содержательности. Напротив, мифопоэтические образы призваны выразить сложность переживания бытия художником (и в целом современным человеком), поэтому в мифопоэтическом пространстве текстов они, сохраняя архетипическое смысловое напряжение, получают новое семантическое наполнение и становятся одним из эстетических кодов, характеризующих приверженность автора книги «Воздух и ветер» традиции модернизма, и адекватным языком выражения его аксиологических ориентиров.

1.3. Эсхатологическое в развитии лирических событий: к исходности метасюжета

О. Седакова определила эпохальную черту, характеризующую «глухие 70-е годы» XX века в русской литературе как ситуацию, когда для представителей неподцензурной поэзии обесценивание настоящего (в плане невозможности осуществления «Жизни, Смысла, Свободы») привело к тому, что «будущее (в <…> нехронологическом смысле) занимало почти все поле зрения» [Седакова, URL]. М. Айзенберг, другой участник поэтического андеграунда, оценивает культурную обстановку того же периода с похожих позиций, только, с его точки зрения, сознание «лишается настоящего (а вместе с ним и собственной природы)», прежде всего, по причине «паузы исторического времени» и «полной непредсказуемости общего будущего». При этом, по мнению М. Айзенберга, настоящее отсутствовало «в обоих значениях этого слова: и как настоящее время, и как подлинность» [Айзенберг, 2004, с. 26]. Основная причина такого состояния, как показал М. Н. Липовецкий, коренится в восприятии человека, который оказался выброшенным «из непрерывности культурной истории» и оставленным «наедине с отсутствием гармонии» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, Т.2, с. 453]. В этой смысловой плоскости рассматривает свое поколение И. Жданов, делая вывод, что представители его «слишком рано поняли рассогласованность обломков культуры и невозможность привести их к согласованию» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/article4.htm].

Положение «другой» литературы в социокультурной ситуации 1960-1980-х годов, как считает В. Кулаков, привело к тому, что «"ощущение незаконности" литературного и вообще культурного существования» стало общим комплексом неангажированного сознания поэтов. В результате лирическое «я», с точки зрения исследователя, в стихотворных текстах авторов «бронзового века» обычно предстает в осознании своего существования как «после

катастрофы, в немоте, с обрубленными культурными корнями» [Кулаков, 1999, с. 273]. Не случайно И. Жданов в предисловии к диалогу-комментарию своих пятнадцати стихотворений прямо указал на то, что «отсутствие культурного контекста, а точнее его ублюдочное состояние может занять место почвы конкретного произведения», поэтому последнее «вынуждено само строить себе подходящую почву» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 7]. Естественно, что лицо времени [Седакова, URL] так или иначе выражается в стихотворных текстах его «современников», а экзистенциальное переживание «встречи» с ним становится в некоторых случаях одной из центральных тем творчества. Именно под таким углом рассматривают поэзию автора книги «Неразменное небо» М. Н. Липовецкий и А. А. Житенев.

По мнению первого, И. Жданов отразил трагический модус восприятия бытия: мир предстает для него «сквозь призму культурных порядков, но обнаруживает повсюду лишь одно – спутанное, неустойчивое, хаотичное мироздание…»[Лейдерман, Липовецкий 2003, Т.2., 452]. Однако у лирического героя в поэзии Жданова, с точки зрения М. Н. Липовецкого, есть выбор, определяющийся двумя бинарными символами – окном и зеркалом. Герой в этом случае может либо закрыться в глубине своего сознания, зеркала («Останься мир снаружи,/стань лучше или хуже,/но не входи в меня…» (с. 30)), либо выбрать иной путь: открыть окна сознания во внешний мир, пропустить через себя Хаос, а поскольку надежды на гармонию нет, – «стать последним и обреченным на гибель носителем света среди тьмы: "Ты – последняя пядь воплощенной вины,/ты – свидетель и буквица света,/ты – свидетель, привлекший к чужому суду/неразменную эту судьбу"…» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, Т. 2, с. 108].

Модель страдающего сознания, экзистенциональное переживание им положения безвременья и незащищенности от «натиска бытия» [Житенев, 2012, с. 135] становятся, по мнению А. А. Житенева, отправными точками в эстетике «презентализма», поэтического направления, к которому исследователь причисляет И. Жданова. Собирательным образом субъекта в поэзии

презентализма становится «жертва», испытывающая «боль от столкновения с миром». Стремление дистанцироваться от мира, как считает исследователь, может сменяться у поэтов данного направления установкой на восстановление реальности, «доведение ее до совпадения сущности и существования» [Там же, с.136-137]. Последнее возможно за счет интеграции «внешнего пространства в пространство телесное». Однако в конце своего обзора А. А. Житенев делает вывод, что в поэзии презенталистов «разлад сознания и бытия абсолютен и неустраним» [Там же, с. 138].

С нашей точки зрения, отмеченная исследователями трагическая встреча лирического сознания и бытия является исходным событием в процессе восстановления всеединства и целостности мира, определяющим стремление к духовным поискам ждановского человека. При этом мы исходили из того, что, как указал поэт в одном из эссе, преодоление Хаоса и богооставленности в мире, во-первых, требует консолидации человеческих сил, поскольку «одинокий человек неизбежно делает одиноким и других, он ненароком, непреднамеренно вносит свою лепту в энтропию беспамятства», во-вторых, предполагает перенос акцента с макромира на уровень микромира (сознания и метафизических глубин бессознательного человека), поскольку «не мир вокруг, а мир в нем, если он хочет добиться победы» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/article4.htm]. Но, как известно, мифопоэтическое сознание исходит из единства двух уровней бытия, поэтому через гармонизацию первого происходит онтологическая стабилизация второго. Другими словами, человек, с точки зрения И. Жданова, становится и основной причиной катастрофического состояния мира, и источником его возможного преображения за счет активизации заложенного в нем духовного потенциала. В программном тексте «Такую ночь не выбирают» данная идея получает выражение в высказывании лирического субъекта («мы»), который возлагает на себя ответственность за погрузившийся в ночь Апокалипсиса мир:

«Мы умираем понемногу,
мы вышли не на ту дорогу,
не тех от мира ждем вестей.

Сквозь эту ночь в порывах плача
мы, больше ничего не знача,

сойдем в костер своих костей» (с. 34).

В стихотворных текстах Жданова человеческое бытие (преимущественно в аксиологическом измерении) становится объектом изучения. Поэт пытается определить, какие изменения в духовно-нравственных ориентирах человека приводят к катастрофическим последствиям в мире, способным поставить под угрозу его дальнейшее существование. В связи с этим на начальном этапе исследования метасюжета возвращения необходимо обратиться именно к данному аспекту поэтического творчества автора книги «Воздух и ветер».

Два типа отношений человека к окружающей его природной среде отчетливо воспроизводятся в художественном мире И. Жданова. Первый основан на понимании природы как дома для всех живых существ: «Соединенье этих рук равно сближению деревьев,/когда их тени не скрывают, как друг от друга далеки» (с. 54). Поэт стремится восстановить в творчестве единство природной и культурной сфер бытия, принимая за образец мифологическую модель отношения человека к природному миру. С этим связано обращение Жданова к таким синкретическим формам образного языка, как двучленный параллелизм и метаморфоза (смотри раздел 3.3). В основе другого типа лежит понимание соразмерности (равенства) человека и природы, что неизбежно приводит к их противопоставлению, поскольку подразумевает постановку во главу угла человеческих интересов:

«Ты способен извлечь доказательство права на дулю
самому бытию в виде царских родимых отметин,
Словно ты – Себастьян, тот, что кожей выплевывал пули,
ты соправен природе и этим себе незаметен» (с. 108).

Подобное отношение к живой природе, по мнению поэта, может привести к серьезным катастрофическим последствиям в мире:

«А снегом занесенный городок
куда-то оседает час за часом,
ломая с хрустом русла и отводы,
прорезанные в воздухе горбатом, –
те русла, по которым потекли бы
ростки и стебли, ветви и стволы» (с. 66)[17].

И. Жданов исходит из положения, что бытие человека определяется, прежде всего, фундаментальной его связью с Богом, которая наиболее часто выражается в

творчестве поэта через символ зеркала: «Человек нужен Богу, как собственное отражение <…> Но человек – это другое зеркало, которое видит отражение и образ того, что в нем отражается…». В данных рассуждениях И. Жданов продолжает линию русской философско-религиозной мысли, идущей от Вл. Соловьева. Не случайно в той же прозаической миниатюре он отсылает к Н. Бердяеву, который устанавливал, что «вечность стремится заболеть временем» (с. 41). Нарушение этой взаимообусловливающей связи рассматривается поэтом в перспективе катастрофических последствий как для каждого человека в отдельности, так и для мира в целом[18]:

> «Самовластный, как Рекс или Каин с клеймом абсолюта,
> прирученный ловушкой, избравший содом тяготенья,
> ты живешь, как мертвец, потому что позволил кому-то
> убивать без разбора все то, что претит прирученью» (с. 108).

На раскрытие ценностных сдвигов в мировосприятии человека направлены соотносящиеся друг с другом образы куба, панорамного экрана и ниши. Первый из них характеризует психическое пространство человека и выступает «связующей нитью» между ним и миром: «трехмерная, но однозначная проекция то ли храма, то ли тюрьмы, то ли еще какого-либо мнимого пространства. И я, достаточно маленький относительно бесконечного пространства. И, кажется, хватит, и куда уж больше, и вроде бы меня не касается все, сверх этого кубометра. Но стоит начать отсекать миллиметр за миллиметром ту часть мира, которая не входит в этот куб, как все начнет во мне усыхать». Внешним кубом, по мысли поэта, обладает оборотень, существо, согласно мифологической традиции, способное превращаться, будучи человеком, в животное: «у оборотня душа – внешняя, и сила его, заведомого мертвеца, заемная, отхваченная от чужой жизни. И куб он носит не в себе, а снаружи» (с. 71). Именно оборотнем предстает лирический субъект в одном из стихотворных текстов Жданова:

> *«Как душу внешнюю, мы носим куб в себе –*
> не дом и не тюрьма, но на него похожи,
> как хилый вертоград в нехитрой похвальбе
> ахилловой пятой или щитом его же».

Принципиальная двойственность оборотня, противоположная цельности, становится лейтмотивом данного текста: с одной стороны, куб находится внутри человека, как его самость, но, с другой стороны, он сравнивается с внешней душой оборотня, как дом и тюрьма относительно куба становятся сопричастными друг другу.

С позиции оборотничества рассматривается метафора зеркального отражения Создателя в человеке:

> «И Белой Индии заиндевелый сон
> глядится в гололед серебряной ладошкой,
> где сходится звезда со взглядом в унисон
> то лазерным лучем, то марсовой дорожкой» (с. 143).

Онтологическое единство человеческого и божественного (небесного), обозначенное аллитерацией «ЗВеЗДа-ВЗгляДом» (унисон – однозвучием, согласно прямому значению), оборачивается ложной их сопричастностью, соразмерной замене метафизического чувства внешним мистико-фантастическим переживанием.

Типологически с кубом в творчестве И. Жданова связан «панорамный экран». Он представляет собой прозрачный колпак, надетый поверх сознания. По нему «движутся бесчисленные персонажи его "я", беспорядочный набор картинок, репродукции расплывчатых отражений, обрывки кинолент, буквы из рассыпанной наборной кассы, рваные клочки того, что когда-то было книгой» (с. 70). Все это в совокупности создает у человека устойчивую модель поведения, равносильную входу в «мертвую зону», где теряется способность к объективному восприятию действительности:

> «Но больно видеть, что душа поката,
> окружена экранами сплошными,
> где что-то происходит подставное,
> и ничего не видно из-за них» (с. 100).

Отождествление себя с какой-либо системой и грех как состояние души, согласно поэту, выступают также панорамными экранами, где полнота бытия заменяется тем, что «смерть» начинает подражать «очертаньям жизни» (с. 100). Как и куб,

экран является неотъемлемой частью духовного мира человека. Он может быть «в меру прозрачный», если «*сверенный с другими*» или «соотнесенный с Экраном-Над-Всеми». Но «провидеть сквозь него – это отбросить его» (с. 71).

Ниша – это призрачное место, вошедший туда всецело ограничивается его характеристиками, общественно-социальными или духовными, поэтому она та же мертвая зона, тупик, что и панорамный экран:

> «Слепок стриженой липы обычной окажется нишей,
> если только не входом туда, где простор каменеет,
> или там погружается в гипс и становится тише
> чей-то маленький быт и уже шевельнуться не смеет» (с. 107).

Но ниша – это еще и «сакральный символ», поскольку она выступает как «узел и замок мира, отделяющий порядок от хаоса». Космогоническая функция ниши также определяется тем, что она становится основополагающим принципом организации бытия человека: «Выйти из ниши страшно, но сделай шаг – и ты увидишь, что *этих ниш тысячи*» (с. 38).

Мнимое пространство ниши контрпродуктивно в том случае, когда находящийся в ней человек «лишается зрения», то есть способности к адекватному восприятию себя и мира, и начинает определять свою жизнь исключительно заданными нишей системой ценностей и моделью поведения:

> «словно липовый мед, испаряясь подвальной известкой,
> застилает твой путь, громоздя миражи пред тобою,
> выползает из стен и в толпе расставляет присоски».

К тому же ниши создают искушение для человека занять чужое место, неравносильное его способностям и талантам:

> «Сколько душ соблазненных примерить пытается взглядом
> эти нимбы святых и фуражек железные дуги,
> чтобы только проверить, гордясь неприступным нарядом,
> то ли это тавро, то ли кляп, то ли венчик заслуги».

Та и другая ситуация обусловлены, прежде всего, нравственным потенциалом личности: «Не капкан, не доспех и не просто скелет насекомый –/это *больше в тебе, чем снаружи*, и больше сегодня, чем было» (с. 107).

Для описания аксиологических и мировоззренческих изменений в сознании человека, погруженного в пространство ниши, поэт использует эпитеты и генитивные сравнения, близкие к оксюморону. С их помощью общепринятое прямое значение основного предмета (понятия) нивелируется: в первом случае – через определение, а во втором – через «метафорическое соответствие» [Кожевникова, 1986, с. 16] (маркер – родительный падеж), например: «*кафельный* храм, или купол *густого вокзала»*; «колокол *братства с надтреснутой нотой в рыданье*»; «провиденья *червячное рыло*» (с. 107). В результате понятия-символы (храм, купол, колокол, провиденье), которые обладают освященным традицией значением и определяют духовную идентичность русского народа, в поэтическом контексте, соседствуя с иронически сниженной лексикой, становятся знаками обесценивания духовно-нравственных ориентиров людей.

Данные изменения соотносятся с проблемой деформации традиционных категориальных оппозиций, к которой обращается Жданов в эссеистике. Известно, что бинарные оппозиции как средство описания и постижения мира зародились в «недрах мифопоэтического сознания» [Топоров, 1980, с. 162]. По мнению поэта, в сознании современного человека у таких оппозиций, как добро и зло, свобода и зависимость, жизнь и смерть, любовь и ненависть, «расширяется семантическое поле», и они начинают «этим пользоваться, чтобы уклониться от лобового столкновения». В результате оппозиции становятся «скользящими, веерными» [Жданов, 1996, с. 202]. И уже на любовь откликается ревность, на свободу – одиночество, «на жизнь – *не смерть, а нечто подобное как тому*, так и другому сразу, но не являющееся ни тем, ни другим по сути» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/article1.htm][19].

Поэт противопоставляет нише христианский столп (возвышенная площадка, камень), где праведники совершали духовный подвиг непрерывной молитвы на протяжении продолжительного времени:

> «Не тайник, не тюрьма, не гнездо, не мешок, не могила –
> это *столб наизнанку*, прожектор с обратным свеченьем
> <…>

Ты стоишь на столбе, но не столпник, горящий в объеме,
ты открыт, но не виден, как будто тебя ослепило».

Пространственная открытость столпа и соответствующая ему «абсолютная исповедальность» (с. 38) столпника противопоставлены в поэзии И. Жданова ограниченности мнимого пространства ниши. Последнее представлено характерными образами: «слепок стриженой липы», «шкаф с барахлом», «одноместный колпак», «лжелабиринт и подобие вечного крова» (с. 107) и т. д. Поэтической формулой, обобщающей все вышеприведенные определения ниши и сросшегося с ней человека, является «зависть и гордый нарыв самозванства». В его основе, по мысли поэта, как и в основе самоубийства, где происходит уравнивание «себя с началом жизни» (с. 38), лежит ложь и жажда иметь то, что тебе не принадлежит: «Ты способен извлечь *доказательство права на дулю/самому бытию в виде царских родимых отметин…*» (с. 108).

Текст «Жалоба игры» в книгах поэта («Неразменное место», «Место земли», «Воздух и ветер» и др.) всегда расположен после «Ниши и столпа», такая композиционная закрепленность продиктована их тематической соотнесенностью. Поэт создает образ квазигероя («ты»), у которого сбиты ценностные ориентиры, в результате все его действия и поступки бесплодно ограничиваются им самим:

«Ты – *власть*, во владеньях которой нельзя ничего
найти, ничего, кроме собственной *власти ее*.
Ты – как *обруч* на бочке, а *видом венец*,/замыкающий *волю свою*
<…>
Но ты – порошок от убийства, успешный всегда,
инъекция от наводнений и мазь от суда».

Это приводит к онтологической раздвоенности сознания героя, к появлению «другого», что становится знаком внутренней рассогласованности современного человека: «…в чучело смерть норовишь/поместить и оттуда глядишь/на себя, *как тупик*, непреложен». Наряду с «призрачным» двойником в тексте возникает образ «другого» двойника. Последний находится в бессознательных лабиринтах психики человека (поэтому он одновременно и «допотопный», и связанный со

сном) и оказывает, согласно К.-Г. Юнгу, регулирующее (гармонизирующее) воздействие на его сознание: «Ты зажат, как вороний язык,/вездесущим, всезнающим клювом,/словно твой *допотопный двойник*/*для тебя уготовил тупик*,/накачавшись *снотворным* раздувом» (с. 109).

Стоит отметить, что тема двойничества в поэзии Жданова возникает в связи с проблемой «неразрешимости» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 80] прошлого, а именно грехов, страхов, ошибок, когда оно начинает материализоваться в форме переживания-воспоминания:

> «Если уж встретить придется себя – не узнаю:
> встреча во времени не далека от разлуки.
> Все-таки видит спиной и уходит по краю
> тот, кто тобой не прощен и не взят на поруки.
> Тот, кто тобой не забыт, продолжает толпиться
> смертной истомой среди полюсов лихолетья» (с.119).

Освобождение от прошлого, как считает поэт, возможно только через покаяние, то есть через обращение к тому, «Кто наделяет нас совестью», в противном случае – «признание его неразрешимости, не допускает возможности будущего» (с. 80). Таким образом, цельность человека в поэтическом мире Жданова предполагает нравственную сосредоточенность в Боге, объективированную в виде со-вести или ее коррелятов:

> «Ты – в потопе *стыда обреченный пловец*,
> ты бесплоден, как сад на клею
> <…>
> ты – бинт ото всех опозданий на все поезда,
> каленое жало от страха и нож *от стыда*» (с. 109).

Ниша у И. Жданова становится еще и знаком разобщенности людей, неспособности их преодолеть онтологическую ограниченность своих узкоколейных интересов. Поэт открыто указывает на то, что Христос стену с нишами «ломал на икону», объявив «о том, что все люди – братья» (с. 38). Данная проблема рассматривается во многих стихотворных текстах поэта, причем как на уровне отдельных мотивов, так и на уровне лирического события. Например, в стихотворении «Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий» происходит реализация языковой метафоры «холод общения», принимающей, как обычно

бывает у Жданова, онтологическое значение: «"мороз" рисует на стекле пространство, в котором "мы" оказывается чужими, в сущности, наша разобщенность и порождает такое пространство» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 45]. Текст по субъектно-образному признаку делится на три части, совпадающие со строфическим делением. В первой строфе субъект речи от первого лица повествует о процессе создания морозом на стекле узоров:

«Мороз в конце зимы берет немую спицу
и чертит на стекле окошка моего:
то выведет перо, но не покажет птицу,
то нарисует мех и больше ничего».

Во второй строфе высказывание переходит к «мы», которое входит в созданный морозом на стекле мир. Он предстает вечностью для субъекта речи, поскольку там действуют иные, чем в нашем мире, законы времени и пространства:

«По нескольку веков там длится взмах ветвей.
Мы смотрим сквозь себя, дыша его любовью,
и кормим с рук своих его немых зверей.
Мы входим в этот мир, не прогибая воду,
горящие огни, как стебли, разводя.
Там звезды, как ручьи, текут по небосводу
и тянется сквозь лед голодный гул дождя».

В последней строфе лирический субъект переходит от описания морозного мира, в котором он очутился, к рефлексии по поводу причин его возникновения:

«Пока слова и смех *в беспечном разговоре* –
лишь повод для него, пока мы учим снег
паденью с облаков, пока *в древесном хоре*,
как лед, звенят шмели, пока вся жизнь навек
вдруг входит в этот миг неведомой тоскою,
и некуда идти…».

Два рифмованных созвучия (внутренняя и концевая рифмы) подчеркивают единство двух планов, человеческого и природного, образующих композиционную структуру текста. А с другой стороны, рифмы оголяют принципиальную их несовместимость, в результате возникает эффект перевернутого зеркала. Внутри анафорически связанных участков текста, как

будто отражающих структуру сознания человека, где на подсознательном уровне находится источник его поведения и поступков, открывается истинная причина разобщенности «мы» – гордыня и присвоение себе права на то, что определяется волей Божьей: «…пока мы учим снег/паденью с облаков» (с. 55).

Изначальная ситуация, казалось бы, частного, чуть ли не бытового характера (пауза, возникшая в разговоре двух людей), возвышающаяся в поэтическом контексте до общечеловеческого масштаба, характерна и для другого стихотворного текста И. Жданова:

«Тихий ангел – палец к губам – оборвет разговор,
и внезапной свободой
мы повиты, как руки немых, завершающих спор
точкой схода.

И кому не хотелось хотя бы на время такой
стать неслышимой речью,
пролетающей паузой между словами с тоской
по молве человечьей.

Но *страна, как и речь, то по черному ходу идет,*
то уходит из дома.
Одеяние с ангела, пялясь изнанкой, спадет,
словно молния с грома» (с. 141).

Текст представляет собой развернутую метафору, только уже крылатого выражения «тихий ангел пролетел». Поэт использует фразеологизм для выражения через лирического посредника («мы») своих размышлений и переживаний о процессах и явлениях, проходящих в объективной действительности: «Смысл паузы, которая наступила в череде событий (или я воспринял это как паузу), все то, что началось после перестройки. Или в конце перестройки. Как пауза в разговоре, как кризис взаимопонимания людей, общества... В смысле нахождения какого-то общего языка для того, чтобы жизнь построить понятным образом...» [Дойти до полного предела, URL]. Немота и безмолвие становятся онтологическими характеристиками бытия современного человека:

«Это *маской безмолвия ты облечен*,
вовлечен в *хоровод*, обречен

на круженье по миру, избравшему сон,
как возможность свою и закон» (с. 129).

Однако в художественном мире Жданова полнота бытия зависит не только от реализации духовно-нравственного потенциала человека, но и неба, что отдаляется от людей, оставляя их заброшенными в страдании на земле. Данный мотив получает наибольшее распространение в сравнительно поздних стихотворениях поэта:

«Верблюда помнят, а разве *Царство*
в ушке игольном застрять не может,
когда б решилось пойти навстречу?
Запретный плод облечен в лекарство
от тех сомнений, что жизнь итожит,
но где он спрятан, я не отвечу» (с. 145)
и
«Шепот ночной трубы на свету обратится в слово
сфера прошелестит смальтой древесной славы
кубических облаков преобразится взвесь.
Миру простится гнет. Небу простится высь» (с. 88).

Аксиологические сдвиги в сознании человека и богооставленность приводят к бесконечному повторению им одних и тех же ошибок в истории. Не случайно лейтмотивом в поэзии Жданова является детерминированный бег-жизнь, который дифференцирован в синхроническом срезе в виде блуждания по замкнутому кругу катастрофической событийности:

«Блуждает изнуренная игла
по кругу, и ушибами горит
черный, несмывающийся срез
Там стрелочник в горящих рукавах
за волосы подвешен в пустоте –
стрелки перепутаны впотьмах» (с. 77).

В диахроническом срезе мотив представлен в виде бега, неизбежно выводящего к Апокалипсису: «Таким ты явился сюда, на простор/степей распростертых, и, словно в костер,/был брошен велением бега» (с. 80). Этот лейтмотив отражает эсхатологическую направленность развития лирических событий в отдельных текстах, образующих в совокупности единое событийное пространство эсхатологического мифа в поэзии И. Жданова. Последний формируется на пересечении двух подходов в мифологической традиции к вопросу о Конце Света: с одной стороны, представления об окончательной вселенской катастрофе (например, иранская, иудаистическая, христианская мифологии), с другой –

представления о «цикличности гибели и восстановления вселенной» [Афанасьева 1980, с. 671].

Эсхатологическая событийность, развивающаяся согласно первому архетипическому сценарию, характерна преимущественно для раннего творчества И. Жданова. Одним из устойчивых атрибутов Конца Света в текстах поэта является образ ночи, связанный в искусстве «со страхом перед неизвестностью, злом и нечистой силой, отчаянием, бездушием, смертью» [Алексеенко, 1980, с. 671], сравним:

«Так ночь пришла, сближая все вокруг,
и, в собственные тени погружаясь,
ушли дома на дно прикосновений» (с. 35)
и
«Такую ночь не выбирают –
Бог-сирота в нее вступает,
и реки жмутся к берегам.
И не осталось в мире света,
и небо меньше силуэта
дождя, прилипшего к ногам» (с. 34).

В программном стихотворении, которое можно назвать манифестом поколения И. Жданова, ночь выражает переживание лирическим «мы» катастрофического состояния бытия и отсутствия выбора в трагических обстоятельствах истории:

«Пускай электрической плотью себя одевает рябина,
пусть ночь остается на месте, а почва плывет из-под ног!
Отечество – ночь и застолье, а все остальное – чужбина.
Мы – верные граждане ночи, достойные выключить ток» (с. 81).

В таком мире происходит нарушение причинно-следственных связей («Но звезды в продольном разрезе сплела телефонная жила,/ и все предрешенные встречи запутались в ней на ходу»), в результате под маской рябины – дерева-оберега, защищающего от злых сил, – скрывается гремучая змея, одна из ипостасей дьявола: «Откуда нам было дознаться, что это за нами следила/ гремучая ветка рябины, с полыни сдирая слюду?». При выбивании слюды из горной породы издается громкий звук молотка, что в логике развития лирического сюжета тождественно залпам зарницы:

«Откуда нам было заметить, что в трех километрах отсюда,
от этого бара чумного, куда нас судьба занесла,
в полях полковые зарницы, питомцы армейского зуда,
нам веерной сталью маячат сквозь толщу пивного стекла?» (с. 80).

В милитаристских образах выразился страх человека второй половины XX века перед повторением в истории трагических ошибок, которые привели к двум мировым войнам и ряду техногенных катастроф. Единственным способом не допустить Конца Света при таком стечении обстоятельств является выход из эсхатологической предопределенности развития истории: «Еще не готовые к встрече, но годные к убыли мерной,/мы здесь, за дубовым окопом, *повитые хмелем, замрем*» (с. 81).

Не ведет к спасению уход лирического субъекта в замкнутое пространство внутреннего мира:

«Останься, боль, в иголке!
Останься, ветер, в челке
пугливого коня!

Останься, мир, снаружи,
стань лучше или хуже,
но не входи в меня!».

Данное положение обусловлено тем, что человек (а тем более художник, призванный сшивать «иглой творчества» разорванную целостность бытия) неразрывно связан с миром и другими людьми, неизбежно выводящими его из изолированного состояния:

«Но стоит уколоться
кому-нибудь, как вдруг
свет заново прольется,
и мир во мне очнется,
и шевельнется звук.

И вспрянут где-то кони,
спасаясь от погони
беды, пропавшей в стоне,
в лугах теряя след» (с. 30).

Даже попытка создания герметичного мира, основанного на взаимной любви, действительно приводящей к обретению влюбленными целостности («Приятно ис*цел*ять и *цел*овать,/быть *цел*ым и другого не *жел*ать…» (с. 56)), оказывается обреченной на неудачу, потому что гармония жизни у Жданова возможна лишь в единстве микро- и макрокосма. В противном случае их разрыв ведет к неизбежной конфронтации:

«…но вспыхнет свет – и струны в звук вступают.
Задело их мышиное крыло,
теченье снегопада понесло,
в наш домик залетела окон стая» (с. 38).

Причем, с точки зрения поэта, современные люди являются ответственными не только за судьбу мира, но и за мировую культуру, оставленную им в наследство, потому что с уничтожением человечества исчезнет и последняя, освещенная памятью поколений:

> «Мы вровень с теми, для которых мы вверху
> перед возможностью исчезнуть и продлиться,
> кто мог воскреснуть, опоздает воплотиться
> в тщете бесславия, как в свалке на духу» (с. 111).

Ситуация возрождения (или обновления) мира после гибели типична для более зрелого творчества поэта. Генетически идея цикличности в различных мифологических системах восходила к календарным мифам, которые, в свою очередь, становились основой для мистериальных культов. В них со сменой времен года соотносилось воскрешение и умирание божества (Дионис, Адонис, Озирис), а для участника мистерии посредством ритуала возникала возможность индивидуального спасения (преображения) путем символического преодоления «смерти через обретение новой жизни, не подверженной тлену и распаду…» [Варакина, 2009, с. 146]. На рубеже XIX-XX веков «мистериальное моделирование» [Дашевская, 2006, с. 323] активно используется в философских и художественных системах отдельных авторов. В результате происходит модернизация (обновление) исходных схем, представленных в мистериальных культах и христианстве. Остаются неизменными лишь вечные универсалии, без которых немыслим данный тип сознания. Это, прежде всего, «приобщение к истине и спасение ею; во-вторых, это акт и процесс становления бытия» [Дашевская, 2006,с. 324], в-третьих, это духовный путь (восхождение) от материального к особому совершенному состоянию.

Обновление мира в мифологических циклах воплощалось путем прохождения героем испытаний, восходящих к ритуальному праобразу (переходному обряду инициации) [Мелетинский, 1992, с. 21] и включающих такие этапы, как преодоление порога смерти, возвращение и претворение Хаоса в Космос: «Следствием успешного завершения приключения героя является

высвобождение и вливание в мир потока жизни <…> и всякий раз, когда этот процесс останавливается, жизнь разлагается и переходит в смерть» [Кэмпбелл, 1997, с. 45]. В лирике И. Жданова функцию героя выполняет собирательный лирический субъект, его путь духовного преображения, обобщенный нами в виде метасюжета возвращения, воплощается в основном корпусе текстов поэта.

Проведенное в главе исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Особенности мифопоэтики И. Жданова во многом обусловлены его ориентацией на опыт модернистской поэзии начала XX века. Так, основной миф поэта, как и у старших поэтов-модернистов, формируется на пересечении нескольких мифологических традиций, а именно античной, христианской и национальной, восходящей к славянской и урало-алтайской мифологиям. К тому же обращение И. Жданова и других поэтов-неомодернистов к мифотворчеству связано, на наш взгляд, с типологически схожими культурно-историческими предпосылками, что лежали в основе зарождения «неомифологического» направления в отечественной литературе. Важнейшими среди них являются кризис реалистической эстетики (в социалистическом варианте), предполагающей позитивистскую обращенность к объективной действительности и ориентированность на возможности исторического прогресса, и эсхатологическое мироощущение художников слова, вызванное осознанием незащищенности человека перед повторением катастрофических событий в истории (мировые войны, техногенные и природные катастрофы).

2. Как и многие представители неподцензурной поэзии, что начинали свой творческий путь в 60-70-е гг. XX века, И. Жданов выразил в стихотворных текстах феномен «отсутствия» реальности, которая истощилась в симулятивной отчужденности человека от мира, нивелировании духовно-нравственных критериев жизни и искусственном выпадении нескольких поколений людей из непрерывного процесса культурной преемственности. При этом поэт программно не отражает в художественном мире социальные, конкретно-исторические или языковые реалии жизни 1970-1990-х гг., а обращается как бы с вневременных

философских позиций к ментальным, архетипическим составляющим онтологии современного человека, пытаясь на этом уровне определить причины разобщенности людей, отчужденности их от природы, оторванности от Бога и незащищенности от катастрофического развития истории. Данные проблемы определяют эсхатологическую направленность развития лирических событий в поэзии И. Жданова.

3. Эсхатологическая событийность в стихотворных текстах поэта формируется согласно двум фабульным схемам, укорененным в мифологической традиции. Первая схема предполагает протекание лирических событий до их логического предела, мировой катастрофы, вторая – циклическое чередование разрушения и восстановления Космоса. Второй сценарий включает возможность мистериального преображения мира за счет активизации жизнетворческой потенции человека.

4. Описание духовного пути ждановского человека позволяет реконструировать инвариантный сюжет в лирике поэта как художественную реализацию «основного догмата» [Зырянов, 2014, с. 46] (идеи возвращения) в его аксиологической системе. Изучение метасюжета возвращения предполагает подробное рассмотрение мифопоэтического воплощения входящих в его состав повторяющихся элементов в основном корпусе стихотворных текстов И. Жданова и определение принципов их функционирования в границах художественного целого.

ГЛАВА 2. МЕТАСЮЖЕТ ВОЗВРАЩЕНИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ МИФОПОЭТИКИ И. ЖДАНОВА

2.1 Путь субъекта и возвращение как мистерия преображения

Отечественными и зарубежными учеными всесторонне изучены особенности топологии пути мифологических героев на материале архаических источников разных народов мира[20]. Использование данных сведений при исследовании метасюжета возвращения позволяет более точно и с системных позиций реконструировать ждановский миф. На целесообразность такого сопоставления указывает то, что поэт в стихотворных текстах обращается к образам героев из античной мифологии и архаического эпоса, соединяя их и лирическое «я» посредством неосинкретических субъектных форм (Одиссей, Орфей) или образного уподобления (Икар и др.)[21].

При этом перенос акцента с внешнего на внутренний мир человека в поэзии И. Жданова, во многом предопределенный модернистским пониманием того, что «первичным является сознание» [Руднев, 1999, с. 178], а не реальность, приводит к появлению в стихотворных текстах поэта, условно говоря, психоаналитической направленности, выражающейся в: 1) определении факторов, влияющих на трансформацию аксиологических ориентиров в сознании человека; 2) создании моделей структуры психики человека (куб, колпак, ниша, «арестованный мир» (с. 142) и т.д.); 3) использовании архетипических образов коллективного бессознательного (божественный младенец, тень, мать и т.д.); 4) обращении к измененным состояниям сознания, прежде всего, ко сну, куда поэт помещает субъекта и связанное с ним лирическое событие:

«завоевание одной из многих
стихий, способных поглощать одних
другими – стало быть, и жертвы
там неизбежны, и такая бойня
между сраженьем первым и последним,
что как не пожалеть о летаргии:
я весь объят отсутствием, я сплю» (с. 114).

Сказанное позволяет рассматривать путь лирического субъекта, определяющий метасюжет возвращения, не только в мифологической проекции, но и архетипической[22], которые, с точки зрения К.-Г. Юнга и его последователей, имеет одну природу – коллективное бессознательное. На возможность такого подхода указывал сам Жданов, когда в интервью В. Тихонову отмечал, что бытие современного человека «стало нуждаться в каком-то глубоком оправдании», поэтому для достижения устойчивости необходимо «уйти в то, что предшествовало этому бытию, в <…> такие планы, как *бессознательное, мифологическое*» [Тихонов, URL][23].

Т. Л. Рыбальченко считает возможным исследование русского поэтического модернизма второй половины XX столетия «с опорой на субъективистскую философию XX века (А. Бергсон, К.-Г. Юнг, З. Фрейд)» [Рыбальченко, 2004, с. 208]. Характерно, что И. Жданова в начале творческого пути пытался самостоятельно осмыслить феномен архетипа и соответствующее ему психоаналитическое наполнение: «Небо, зеркало ли, стена – все это, прежде всего, архетипы. И об этом всегда нужно помнить. *До того, как я узнал Юнга, я читал Фрейда, символистов и, опосредованно, теория архетипов стала мне известной и понятной*. Это для меня важно было» [Дойти до полного предела, URL]. Приведенное высказывание, конечно, не означает, что поэт является юнгианцем. С нашей точки зрения, в случае Жданова вполне актуальной будет позиция С. С. Аверинцева по поводу влияния учения К.-Г. Юнга на поэтов и писателей-модернистов первой половины XX века: «Дело идет именно о встречах, о разговоре на равных началах, ибо даже Вячеслав Иванов, даже Гессе, не говоря уже о Томасе Манне, не сидели у ног Юнга в позе поучающихся, но через столкновение собственной мысли с результатами его работы искали осознания своей – независимо от психоанализа сложившейся – творческой ситуации. *Иное отношение литературы к вне ее находящемуся интеллектуальному стимулу было бы неестественным*» [Аверинцев, 1972, с. 149].

В героическом мифе и эпосе народов мира появление героя на свет описывается как чудесное рождение, это состояние, согласно К.-Г. Юнгу, восходит к архетипу божественного младенца [Юнг, 1997, с. 102]. В поэзии Жданова данный мотив возникает в стихотворном тексте «Крещение», где посредством поэтического языка воссоздается пребывание младенца в «материнской утробе вселенной» [Козлова, 2002, с. 150] (в сумеречной стихии коллективного бессознательного, или в живой природе вообще [Юнг, 1997, с. 369]):

«Душа идет на нет, и небо убывает,
и вот уже меж звезд зажата пятерня.
О, как стряхнуть бы их! Меня никто не знает.
Меня как будто нет. Никто не ждет меня.
Торопятся часы и падают со стуком.
Перевернуть бы дом – да не нащупать дна.
Меня как будто нет. Мой слух ушел за звуком,
но звук пропал в ночи, лишая время сна».

Божественный статус младенца, с одной стороны, определяется его покинутостью и заброшенностью, что, согласно К.-Г. Юнгу, является одной из характерных примет рассматриваемого архетипа, а с другой стороны, непосредственно выражается образом его предтечи-листопада, отсылающим к христианской традиции:

«Течет во мне река, как кровь глухонемая.
Свершается обряд – в ней крестят листопад,
и он летит на слух, еще не сознавая,
что слух сожжет его и не вернет назад» (с.27-28).

С. М. Козлова семантику образа младенца в «Крещении» интерпретирует как описание поэтом своего появления на свет [Козлова, 2002, с. 150]. Очевидно, что поэтическое воспроизведение рождения осуществляется в системе нераздельности и неслиянности «я» и «другого» (автора и героя), так как лишь в этом случае перенос биологического события в эстетическое пространство стихотворного текста может моделироваться путем сакрализации («обожествления» или мифологической героизации) лирического субъекта. Последнее в контексте поэзии Жданова знаменует одновременно и начало пути

духовного преображения (обретения целостности) субъекта и в то же время образ его осуществления: «сверхъестественность героя включает человеческую природу и, таким образом, представляет синтез "божественного" (то есть еще неочеловечившегося) бессознательного и человеческого сознания. Следовательно, он означает возможное предчувствие процесса индивидуации, ведущего к целостности» [Юнг, 1997, с. 102].

Именно функцию предвестника возможности будущих преобразований в сознании человека и, соответственно, в бытии мира выполняет божественный младенец в поэзии И. Жданова. Например, в одном из текстов книги «Воздух и ветер» данный архетипический образ предстает в виде покинутого, осиротевшего бога:

«Такую ночь не выбирают –
Бог-сирота в нее вступает,
и реки жмутся к берегам.
И не осталось в мире света,
и небо меньше силуэта
дождя, прилипшего к ногам» (с. 34).

Сиротство бога отсылает к одной из функциональных особенностей данного архетипа, описанных К.-Г. Юнгом: исследователь объясняет покинутость младенца как отделение от первоначального источника (матери) и выражение «пути к целостности» раздираемого «противоположностями сознания» [Юнг, 1997, с. 105]. Не случайно бог появляется ночью, которая, помимо инфернального, хаотического значения в мифологии, символизирует и сумрачную стихию бессознательного. На возможность интерпретации мрака ночи в данном значении указывает смена внешней (пространственной) точки зрения субъекта на внутреннюю точку зрения, обусловленную памятью, в результате происходит пространственная инверсия – внешний мир становится неотличим от внутреннего, словно при слепоте:

«И этот угол отсыревший,
и шум листвы полуистлевшей
не в темноте, а в нас живут.
Мы только помним, мы не видим,
мы и святого не обидим,
нас только тени здесь поймут.
В нас только прошлое осталось,
ты не со мною целовалась».

К тому же в знакомой уже нам последней строфе появляется мотив постепенного умирания субъекта («мы») вследствие неправильного выбора жизненного пути,

что вполне может определять сознание, неспособное самостоятельно выбраться из тупика противоречий:

«Мы умираем понемногу,
мы вышли не на ту дорогу,
не тех от мира ждем вестей.
Сквозь эту ночь в порывах плача
мы, больше ничего не знача,
сойдем в костер своих костей» (с. 34).

Таким образом, лирический субъект находится на пороге перед темной бездной неизведанного (бессознательного) и сталкивается с выбором: либо сгинуть навсегда в сумрачном лоне небытия, либо пройти сквозь бездну и обрести целостность и полноту бытия. Д. Кэмпбелл первую стадию «мифологического пути героя» обозначил как «зов к странствиям», это «означает, что судьба позвала героя и перенесла центр его духовного тяготения за пределы его общества, в область неизвестного». Эта область, считает исследователь, обычно бывает представлена такими образами, «как далекая страна, лес, подземное, подводное или небесное царство, таинственный остров, высокая горная вершина или как состояние глубокого погружения в сон» [Кэмпбелл, 1997, с. 68]. В поэзии Жданова можно найти немало образов, обладающих схожей семантикой, например, в одном из стихотворений лирическое «ты» стоит «одна у входа» в таинственный лес, «где каждый лист – потомок ожиданий,/и каждый шаг отчетлив, как последний» (с. 17). На возможность интерпретации данной ситуации как начала духовного пути указывает дальнейшее развитие лирического события в тексте – героиня попадает в стеклянный куб, в том числе символизирующий в поэзии Жданова психику человека, и исчезает в нем, как в небытии: «Ты входишь в куб, зеркальный изнутри,/где птичья ночь шуршит в его объеме/и прошлогодний снег щекочет губы./Как смертный звук, пробившийся из тьмы,/еще незримо, но уже знакомо/слух отстраненный прячется в пылинке» (с. 18)[24]. В аналогичном значении представлен другой топоним в стихотворных текстах поэта, речь идет о зеркале – символической границе, отделяющей посюсторонний мир от потустороннего:

«И гребень, и зеркало рядом,
и рядом деревья и пруд,
и, что-то скрывая за взглядом,
глаза твои тайной живут.
Ты падаешь в зеркало, в чистый,
в его неразгаданный лоск.

На дне его ил серебристый, как лед размягченный, как воск» (с. 53).

Важнейшим фактором, стимулирующим духовные поиски ждановского человека, является совесть, причем в отдельных текстах она становится еще и источником проникновения (можно сказать, порталом) в метафизические измерения человеческого духа, где и свершается путь, определяющий метасюжет возвращения:

«Я не блудил, как вор, воли своей не крал,
душу не проливал, словно песок в вино,
но подступает стыд, чтобы я только знал:
то, что снаружи крест, то изнутри окно» (с. 101).

Пожалуй, наиболее показательным в этом плане является текст «Ты смерть, красна не на миру…», в нем переживание мучений совести субъектом речи становится равносильным смерти:

«Ты, *смерть*, красна не на миру, а в *совести горячей*.
Когда ты *красным полотном* взовьешься надо мной
и я займусь твоим огнем навстречу *тьме незрячей*,
никто не скажет обо мне: и он нашел покой» (с. 58).

Совесть в тексте рассматривается в зеркальной перспективе, образным источником последней выступает уже известная нам ждановская метафора человека как зеркала для Бога, «которое видит отражение (и им является – *Н. Ч.*) и образ того, что в нем отражается» (с. 41). Поэтому, с одной стороны, совесть связывает человека с Создателем, то есть выводит его во вневременное состояние (в вечность), а с другой стороны, она определяется причинами, возникающими в земной жизни человека. Другими словами, в совести «время и вечность касаются друг друга» (с. 134) и обусловливают переживание метафизической боли лирическим субъектом и поиск спасения в Боге как источнике, способном ее разрешить.

Углубление проблемы совести поэтом осуществляется путем включения в поэтический контекст мифологического источника, а именно ветхозаветной книги о праведном Иове:

«О, если б вправду умереть пришлось мне в то ненастье,
то кто послушал бы меня и кто б сумел помочь

мне вытравить себя из глаз, пророчащих участье,
неумолимых, как и ты, и обращенных в ночь» (с. 58).

Как библейский персонаж, субъект, отказываясь от участия не понимающих истинную природу его положения «других» <людей> (или «друзей», согласно книге Иова), предстает тотально одиноким в стремлении преодолеть муки совести и встретиться «взглядом» со своим «абсолютным собеседником» (с. 42):

«Где зеркало теперь мое? *Бродячим отраженьем,*
не находя ответных глаз, по городу бреду.
Грозит мне каждое окно моим прикосновеньем.
Мне страшно знать, что я себя нигде не обойду
Я натыкаюсь на себя и там, где не был даже,
весь город мною заражен – повержен в колдовство» (с. 58).

В результате привычное ощущение времени как длительности заменяется бесконечным мигом переживания лирическим «я» собственных мук совести, что равносильно, как справедливо указал М. Шатуновский в комментарии к данному тексту, пребыванию в загробном мире: «Но, наверное, мы никогда так не одиноки, как в аду, одиночество чем-то сродни аду, своего рода ад» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 52]. Таким образом, описание смерти в начале текста, как и ада в городском пейзаже, может прочитываться с точки зрения прохождения субъектом этапа на пути к духовному просветлению[25]:

«Рванется в сторону душа, и рябью шевельнется
тысячелетняя река *из человечьих глаз*.
Я в этой ряби растворюсь, и ветер встрепенется
в древесном шепоте моем и вспомнится не раз» (с. 58).

Как видно, в переживании совести лирическим «я» представлены две важнейшие фазы ждановского метасюжета – смерть и пребывание за чертой небытия (в загробном мире). Чаще всего в отдельных стихотворных текстах поэта данные фазы входят в состав лирического сюжета совместно с возвращением, последним этапом на пути внутреннего преображения лирического субъекта. При этом смерть и ад могут не только моделироваться в инобытийной перспективе, но и выступать характеристиками жизни современного человека: «Смерть подражает очертаньям жизни,/и речь в проказу вбита запятыми» (с. 92). В качестве примеров

подобного значения можно привести следующие поэтические определения ада, встречающиеся в текстах поэта: бесконечный детерминированный бег по жизни («Таким ты явился сюда, на простор/степей распростертых, и, словно *в костер*,/был брошен в веление бега» (с. 102)); разобщенность людей («*Допустим, это ад, где каждому свое*:/ни темени, ни тьмы, но остается с теми,/кто черный куб влачит, как совесть и жилье,/горами черепов изложенная тема» (с. 127)); жизнь в пространстве современного города, лишенного естественной гармонии природного мира:

> «Прозрачных городов трехмерная тюрьма,
> чья в небесах луны не светится земля,
> и мачты для гробов, и статуи ума
> в сыпучее метро уводит до нуля.
> Там скрипка – то капкан, то мертвый каталог
> полетов и судеб, засосанных землей.
> Для безымянных дней единственный итог:
> парящие гробы в земле над головой» (с. 96).

Также, по мнению И. Жданова, бытие превращается в ад, когда «история превосходит человека, и ему от нее некуда деться» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/article2.htm]. В данном случае бытие, с одной стороны, выступает как этап в метасюжете возвращения, но, с другой стороны, становится объектом мистериального преображения для лирического субъекта-демиурга. Рассмотрим на примере поэтического цикла «Поезд» воплощение в художественном мире поэта ситуации, включенной в метасюжет возвращения, когда бытие, вследствие катастрофических сдвигов в истории, становится адом.

По сюжету поезд движется в летнее время, в одном из его вагонов находится субъект речи в качестве пассажира, который, в свою очередь, является нераздельным и неслиянным с героем античного эпоса Одиссеем. Как известно, архаический сюжет о странствиях Одиссея построен в эпическом первоисточнике по циклическому инварианту «потеря-поиски-обретение» [Бройтман, 2004, с. 66] и включает такие этапы, как посещение героем, восходящим к солярному божеству [Фрейденберг, 1997, с. 233], преисподни (Аида) и возвращение из нее в обновленном (заново рожденном) состоянии. Циклический принцип ложится в

основу лирического сюжета и ждановского текста, несмотря на то, что в его внутреннем мире античный герой обречен на вечное блуждание, то есть положение «поиска»: «И вещий Одиссей, один на целом свете,/переживает бег, задуманный как плен». Движение поезда приводит к метафизическим изменениям в пространстве окружающего мира: появляется снег, который вводится в один ассоциативный ряд с детализированным ночным пейзажем (стога сена и трава на лугах), возвращением Хароном монет умершим и пересыханием реки Леты в царстве мертвых:

> «Прозрачный снегопад весь этот бег венчает.
> Но то не снег летит, а разжимает горсть,
> но то старик Харон монеты возвращает,
> но то висит, как снег, летейской стужи гроздь
>
> И в грохоте колес, и в пересохшей Лете,
> и в говоре морей – тревожный хор сирен.
> И вещий Одиссей, один на целом свете,
> переживает бег, задуманный как плен» (с. 47).

Образы из античной мифологии обозначают размывание границ между мирами – земным и загробным (отсюда и выпадение снега в летний период времени), что равносильно Концу Света.

Возникший пространственный синкретизм в тексте, формирующийся за счет ассоциативного принципа образной организации, и соответствующий ему субъектный синкретизм напоминают описанные Ю. И. Левиным на материале «крымско-эллинских» стихов особенности пространства в поэзии О. Мандельштама: «Нам хотелось бы показать, что "действие" всех этих стихотворений происходит в некоем синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады, но также одновременно и "царства мертвых", и, в более слабой степени, внутреннего психологического пространства» [Левин, 1998, с. 75]. Конечно, такое сопоставление могло бы показаться вполне случайным совпадением или типологической чертой, характеризующей специфику неклассической лирики,

если бы не наличие в тексте И. Жданова прямой отсылки к стихотворению О. Мандельштама «Сумерки свободы»:

«Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и *в летейской стуже*,
Что десяти небес нам стоила земля» [Мандельштам, 1990, Т.1, с. 122].

Выделенный образ, открыто заимствованный современным поэтом, наряду с образом слепых бабочек («Мы в легионы боевые/Связали ласточек – и вот/Не видно солнца, вся стихия/Щебечет, движется, живет»), как и в «крымско-эллинских» стихах, возвращающихся, «в чертог теней», формируют в тексте О. Мандельштама план небытия – царство мертвых. Данный план в «Сумерках свободы» синкретически совмещается с конкретно-историческим планом, отсылающим к действительности 1918 года (дата написания стихотворения), времени, когда страна переживала исторический перелом:

«Прославим роковое бремя,
Которое в слезах *народный вождь* берет.
Прославим *власти* сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть – тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет» [Мандельштам, 1990, Т.1, с. 122].

Возможно, что торжественное принятие Мандельштамом глобальных изменений в судьбе страны, охваченной революционными потрясениями, несмотря на понимание трагичности происходящих событий, продиктовано как раз мистериальной направленностью его художественного мышления, предполагающей возможность возрождения (обновления) путем прохождения через ад небытия.

Обращение к образу поезда в русской поэзии имеет давнюю традицию, например, он появляется в творчестве таких поэтов XIX столетия, как Н. Некрасов («Железная дорога»), В. Бенедиктов («Локомотив»), Я. Полонский («На железной дороге»), Вл. Соловьев («На поезде утром»), С. Шевырев («Железная дорога»), и др., и обозначает воплощение прогресса жизни и развития

цивилизации, противостояние ее гармонии природного мира. К тому же образ поезда в историко-литературной перспективе можно рассматривать как модернизацию культурного архетипа тройки. Последняя в русской поэтической традиции, начиная от Гоголя и Пушкина, символизирует Россию и особенности ее исторического пути [Мароши, 2015, с. 204]. В русской литературе XX века образы поезда и его коррелятов (трамвай, троллейбус), помимо традиционной (классической) семантики, наделяются метафизической глубиной и в некоторых случаях выступают в качестве средства для перемещения между загробным и земным мирами («Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, «Воспоминания о поездке в Фили» А. Штейнберга, «Змеиные травы» Ю. Кузнецова и др.)[26].

Одним из ярких примеров обращения к образу мчащегося поезда во второй половине XX века служит одноименное стихотворение Н. Рубцова («Поезд», 1969). Очевидно, что И. Жданов был знаком с этим стихотворением и, давая аналогичное название своему тексту (1974 г.), предполагал возможность их сопоставления. Специалистами уже выявлен и описан так называемый «алтайский текст» в творчестве Н. Рубцова [Осипов 2004, с. 26-33]. Учитывая множественные отсылки в стихотворениях И. Жданова к поэзии Н. Рубцова, можно предположить, что для первого личное посещение вологодским поэтом его алтайской родины и вписывание этого опыта в метафизику размышлений о судьбе России имеют особое значение. Сегодня об этой поездке Н. Рубцова известно достаточно много [Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика, 2011].

Старший поэт наследует и развивает в «Поезде» традиционную семантику данного образа, сформировавшуюся в поэтических опытах классических авторов: для него важно показать динамическую сторону процесса движения поезда как метафоры исторического прогресса, убыстряющегося ритма жизни современного человека и предупредить читателя о неизбежности онтологической катастрофы вследствие разрушения на скоростных дорогах бытия духовно-нравственных опор человеческого существования[27]:

«На разъезде где-то у сарая
Подхватил, понёс меня, как леший!
Вместе с ним и я в просторе мглистом
Уж не смею мыслить о покое,–
Мчусь куда-то с лязганьем и свистом,
Мчусь куда-то с грохотом и воем,
Мчусь куда-то с полным напряженьем,
Я, как есть, загадка мирозданья.
Перед самым, может быть, крушеньем
Я кричу кому-то: "До свиданья!"» [Рубцов, 2000, Т. 1, с. 262].

В случае Жданова можно говорить о том, что ему не чужды опасения старшего поэта, выражением этого в тексте является противопоставление бесконечному бегу поезда Одиссея положения остановки как выхода из Апокалипсиса: «Полустанок. Огни. Это поезд притих./Это колокол ночи, отринувший взмах,/ощущает созвездья на склонах своих» (с. 47). Остановка ассоциативно соотносится с мотивом детства, отсылающим к архетипу предвечного младенца: «Это так же, как детство в далеких горах». Но как невозможно в своем внутреннем мире укрыться от внешнего («Контрапункт» (с. 30)), так и нельзя индивидуально избежать Конца Света:

«Но откуда-то вдруг вылетает состав –
это встречный, он крутит меня на бегу
с полустанком, с огнями, от звука отстав,
надвигаясь стогами на сонном лугу».

В результате возобновления движения Харон вновь «разжимает кулак», только из него уже слетает «линия жизни», которая образует с монетами и снегом кумулятивную цепочку:

«Это снова Харон разжимает кулак.
Это линия жизни с ладони в упор
снегопадом слетает, впиваясь во мрак,
и рисует собой очертания гор» (с. 48).

Горы, подобно детству, выступают символом первоначальной целостности, поэтому линия жизни, словно судьба, стараясь обмануть неопытный взгляд пассажира-очевидца, ложно принимает их облик.

Дальнейшее развитие лирических событий в стихотворном тексте Жданова, согласно эсхатологической и космогонической цикличности, приводит к

восстановлению границ между мирами и разворачиванию в последнем тексте мистерии возвращения, когда толпы света от поездов, отдельных судеб человечества, отправляясь в обратный путь, создают рассвет в окружающем их пространстве мира:

> «Так в обратный прорыв увлекается бег ледохода,
> натяжением силы вживаясь в свои берега.
> Обретая себя, неподвижностью дышит свобода –
> и летят берега, и раздет ледоход донага» (с. 50).

Лирический герой, поглощенный толпами света, обретает новую жизнь во всеединстве со всеми остальными: «Я теряюсь в толпе. Толпы света, как волны, смывают/и уносят меня, как стихи на прибрежном песке». На соотнесенность лирических событий в «Поезде» с космическими циклами, лежащими в основе эсхатологических мифов, указывают образы вселенского дыхания, когда «…выдох таит черновик завершенного мира», а с вдохом «открывается занавес» (с. 50) нового этапа. Автор в диалоге-комментарии своих пятнадцати стихотворений указывал на следующий мифологический подтекст в данном эпизоде: «По индийской мифологии, дыхание Брахмы исчисляется миллиардами лет, в современной физике считают, что это дыхание совпадает с ритмом расширяющейся и сужающейся вселенной» [Жданов, Шатуновский, 1998, с. 20].

Нужно отметить, что, согласно М. Элиаде, все архаические мифы и обряды «всегда содержат в своей структуре и своем значении элемент возрождения посредством воспроизведения архетипического деяния, преимущественно космогонического действа», в результате «эти *архаические системы, отменяя конкретное время, пытаются таким образом избавиться от истории*» [Элиаде, URL: www.studfiles.ru/preview/5855894/]. В «Поезде» именно окончание эсхатологического цикла ведет к преодолению инфернального превосходства истории над человеком. На понимание истории как Хаоса указывает рассмотренный выше модернистский поэтический подтекст («Сумерки свободы» О. Мандельштама, косвенно «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева и «Поезд» Н. Рубцова) в стихотворном тексте Жданова. Определяющие его лирические

события в стихотворениях старших поэтов, связанные с переживанием субъектами речи революционных потрясений в стране, можно рассматривать в качестве ассоциативного и обобщенного от исторической конкретики локуса в синкретическом пространстве поэтического цикла автора книги «Воздух и ветер».

Поэт в эссеистике много рассуждает о соотношении времени и истории. История и, соответственно, историческое время, с его точки зрения, исчезают не только, когда верующий человек «живет Божьим миром», и в этом он как бы подтверждает мысль М. Элиаде, считавшего, что, «подобно мистику или же человеку глубоко религиозному, первобытный человек всегда живет в настоящем» [Там же, URL], но и когда история «превосходит человека, подавляет и саморазрушается» (94). Другими словами, интенсивность превалирования истории над бытием человека (например, во время войны или техногенной катастрофы) достигает такой степени, что она становится незаметной (или уже не имеющей значения), то есть как бы исчезает, превращаясь в бесконечный ад. А ад, как известно, подобно раю, находится в небытии (вечности), где времени в его человеческом понимании не существует.

Еще в одном случае, по мнению поэта, история исчезает – тогда, когда она «перестает быть общей, то есть освидетельствованной, личной» (с. 94). В этом плане общая история, как в индивидуальном, так и в общечеловеческом масштабах, предполагает наличие некого единства (пускай и диалектического) между ее субъектами: «Но в наше время (и это хуже всего) *нет ни друзей, ни врагов, ни любви, ни ненависти, ни тьмы, ни света* – и если дело так пойдет дальше, не будут различаться ни ночь ни день, а значит, и времени не будет. *Апокалипсис*?» (с. 93). Не случайно в художественном мире Жданова между врагами, имеющими общую историю (историю своего соперничества), нет нераздельной пропасти, напротив, они являются двойниками, которые могут потенциально соединиться в целокупном единстве бытия:

«Спроси у Господа, где твой Каин,
где брат по спорищу и по смуте,
брат по вражде или враг по крови?

Пока он брошен и неприкаян,
он – твой двойник по несчастной сути,
он – тот же ты, но в запретном слове».

Знаменательно, что и отношения неба и земли в поздней лирике поэта рассматриваются в парадигме двойников-соперников:

«Верблюда помнят, а разве Царство
в ушке игольном застрять не может,
когда б решилось пойти навстречу?» (с. 145).

Но такого рода общая история способна в любой момент перейти в фазу острого противостояния и привести к катастрофическим последствиям, которые станут отправной точкой для апокалипсического безвременья (ада). А поскольку очагов сопротивления в глобальной истории мира было огромное количество и будет столько же во все времена, то гибель отдельных судеб, миров и цивилизаций неизбежна, как, впрочем, и возрождение (возвращение) на новом витке исторических событий.

Именно в данной логике напрашивается интерпретация циклического сюжета в «Поезде» Жданова:

«Колесо и пейзаж на незримой оси снегопада
с одинаковой страстью друг друга пытают в пути.
Начинается вдох. Открывается *занавес ада*.
Крепко спит Одиссей, и снежинка трепещет в горсти».

На это указывают, во-первых, то, что Одиссей, несмотря на обретение им покоя, связанного с выходом из положения детерминированного бега-поиска, по-прежнему находится в поезде, доме на колесах:

«О, дом Одиссея, в пути обретающий все
ты так одинок, что уже ничего не теряешь.
Дорогу назад не запомнит твое колесо…» (с. 50).

Нетающая снежинка в его горсти, ассоциативно отождествляемая с монетой, возвращаемой Хароном, становится символом Конца Света и в то же время символом жизненного рока лирического героя, неспособного вернуться в свой настоящий дом. Другими словами, Одиссей в мифопоэтическом пространстве стихотворения поэта не может до конца реализовать потенциал культурного

героя, поскольку он своей судьбой воплощает ход исторического времени: «Одиссей становится блудным сыном, потому что ни тот, ни другой в сиюминутной изменчивости не успевают измениться радикально, то есть завершить всю полноту мифа, закончить его сюжет» [Жданов, Шатуновский, 1998, с. 20]. Во-вторых, образ «занавес ада» и ситуация поглощения «многоликой драмой Шекспира» лирического героя вводят циклическую организацию эсхатологического мифа, представленного в «Поезде», в контекст театральной игры, понимания «жизни как театра, где люди в нем актеры», вынужденные бесконечно проживать раз и навсегда отведенную им роль. Следовательно, несмотря на мистериальную направленность развития лирического события в последнем тексте «Поезда», парадигматического выхода из истории, как в мифологических обрядовых системах, не происходит, что коррелирует с судьбой лирического «я»-Одиссея[28].

Концепция жизни как театра является коллизией стихотворного текста Жданова «До слова», где лирический герой проходит мистериальный путь духовного преображения. Программное значение данного стихотворения для творчества Жданова определило устойчивый интерес к нему литературных критиков и историков литературы[29]. Многочисленные интертекстуальные отсылки в тексте «До слова» к творчеству писателей русского модернизма начала XX века позволяют рассмотреть его лирическое событие в широкой смысловой перспективе. Наиболее очевидным источником ждановского текста является «Гамлет» Б. Пастернака, где субъект речи, выходя на подмостки театра-жизни, предстает, с точки зрения субъектной организации (маркер – чужое слово во второй строфе), нераздельным и неслиянным с Иисусом Христом, переживающим в Гефсимановском саду неизбежность исполнения воли Божьей:

«Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси»
[Пастернак, 1990, Т. 3, с. 510].

В контексте цикла «Стихотворения Юрия Живаго» открывается более рельефно параллель между лирическими субъектами в текстах Жданова и Пастернака: оба показаны в перспективе духовного возрождения. Библейские мотивы (блудный сын, «горчичная тюрьма», «крест») в тексте «До слова» указывают на возможность соотнесения духовного пути героя, конечно, не так очевидно, как у старшего поэта, с магистральным для христианства путем «страстей» Сына Божьего. При этом в стихотворении Жданова, с нашей точки зрения, при описании духовного становления лирического «я» применяется и другой архетипический код – ритуально-мифологический, более архаичный, чем христианская мистериальность[30].

Так, первые же строки в тексте, повествующие о синкретизме субъекта действия (актера) и сцены, помимо того, что обнаруживают, как считает О. И. Северская, мандельштамовский подтекст (размышления старшего поэта об идеальном актере и о данности всего театра в слове [Северская, 2007, с. 163]), еще и отсылают к «Занавесу» М. Цветаевой, где происходит мифологическое отождествление театрального атрибута (занавеса) и лирического «я» в начале стихотворения, к финалу переходящее в синкретическое единство субъекта речи-занавеса, героя-сцены и сцены-зрителей, сравним:

«*Ты – сцена и актер* в пустующем театре.
Ты *занавес* сорвешь, разыгрывая быт,
и пьяная тоска, горящая, как натрий,
в кромешной темноте по залу пролетит» (с. 76).
и
«Нету тайны у занавеса от сцены:
(Сцена – ты, занавес – я
<…> Нету тайны у занавеса – от зала.
(Зала – жизнь, занавес – я)» [Цветаева, 1994, Т. 2, с. 204].

Актуализация синкретической семантики у Цветаевой, как и у Жданова, обусловлена обращением к ритуально-мифологической природе архаического театра. Состав сюжета античной трагедии и комедии, согласно О. М. Фрейденберг, обычно складывался «из метафорических разновидностей образов шествия, борьбы, смерти, еды, оживания или нового рождения» [Фрейденберг,

1997,с. 171], но и он включал в некоторых случаях такой элемент, как жертвенная смерть «героя-божества» («спаргмос») [Там же, с. 170] путем разрывания своего тела на куски. Именно такую символическую смерть во имя космогонического обновления мира принимает лирическое «я», становясь жрецом-демиургом, в стихотворении Цветаевой[31].

Но не только разрывание субъекта речи-занавеса («Нате! Рвите! Глядите!» [Цветаева, 1994, Т. 2, с. 205]) на куски указывает на ритуальную природу цветаевского лирического события – знаком ее становится мотив театра, погрузившегося в сон: «*Сновиденными зарослями (в высоком/Зале – оторопь разлилась)/*Я скрываю героя в борьбе с Роком,/Место действия - и - час» [Там же, 204]. Рассмотрение театра в сновидческой проекции, как показала Г. П. Козубовская, имеет ритуально-обрядовые корни, получающие «объяснение в мифологическом тождестве сна-смерти» [Козубовская, 2008, с. 14]. Античный театр, обосновывает ученый, опираясь на исследования в области искусствоведения, генетически восходил к обряду погребения и сохранил, в частности, в масках актеров отголоски изначальной цели церемониала: «Актер становился носителем метафоры *смерти/воскресения* вследствие двойной функции маски: магической – смысл ее в вызывании умершего, с которым носитель маски тождествен, к оберегающей – назначение её в обмане демонов преследующих умершего» [Козубовская, 2008, с. 14]. К тому же исследователь отмечает, что для XX века, а судя по представленным именам, прежде всего, для первой его трети, характерно оживление античных представлений о сновидческой природе творчества, в рамках которых «театр начал ассоциироваться со сновидением (М.Волошин), а трагедия была осмыслена генетически восходящей к дионисийскому опьянению (Ф.Ницше, Вяч. Иванов)» [Козубовская, 2008, с. 9].

По-видимому, стихотворение М. Цветаевой можно считать одним из поэтических выражений данной культурно-исторической тенденции. И. Жданов также обращается к инвариантной модели театра как сна (возможно, именно через

Цветаеву) и воплощает ее, как будет показано ниже, в мистериальном ключе, но в ином (неомодернистском), чем у старшего поэта, смысловом наполнении:

«Ты – соловьиный свист, летящий рикошетом.
Как будто кто-то спит и видит этот сон,
где ты живешь один, не ведая при этом,
что день за днем ты ждешь, когда проснется он» (с. 77)

Текст «До слова», с точки зрения динамики развития лирического события, делится на три части, где в первой представлена общая картина жизни актера в театре-сне-смерти. Семантика смерти легко прочитывается в образах, восходящих как к отдаленной (ночь, плоды с дерева познания добра и зла в раю, Сизиф), так и к ближайшей (образ, связанный со смертью Берлиоза в «Мастере и Маргарите») культурно-мифологическим традициям:

«Ты занавес сорвешь, разыгрывая быт,
и пьяная тоска, горящая, как натрий,
в *кромешной темноте* по залу пролетит.
Тряпичные сады *задушены плодами*,
когда твою гортань перегибает речь
и жестяной погром тебя возносит в драме
высвечивать углы, разбойничать и жечь.
Но утлые *гробы незаселенных кресел*
не дрогнут, не вздохнут, не *хрястнут пополам*,
не двинутся туда, где ты опять развесил
крапленый кавардак, побитый молью хлам.
И вот уже партер перерастает в гору,
подножием своим полсцены охватив,
и, с этой немотой поддерживая ссору,
свой вечный монолог ты катишь, как *Сизиф*» (с. 78).

Образ «гробы незаселенных кресел», как считает О. И. Северская, восходит к строке Б. Пастернака «Я один, все тонет в фарисействе» [Пастернак, 1990, Т. 3, с. 510] и является аллюзией из библейской речи Христа, где Он обличает фарисеев и книжников, сравнивая их с окрашенными гробами [Северская, 2007, с. 163].

Как известно, Сизиф за то, что похитил бога смерти Танатоса, был в наказание навечно приговорен в Аиде поднимать на вершину горы огромный камень, который постоянно скатывался обратно к подножию. Подобно герою античного мифа, ждановский актер обречен бесконечно переживать

невозможность монологического прорыва сквозь немоту небытия для выхода в диалогическое пространство со-участия зрителей:

> «Как будто кто-то спит и видит этот сон,
> где ты живешь один, не ведая при этом,
> что день за днем ты ждешь, когда проснется он» (с. 78).

Учитывая синкретическое единство сцены и актера, можно согласиться с предположением О. И. Северской о том, что «кто-то» может «относиться и к персонажу» [Северская, 2007,с. 164] из уже известного нам эссе Жданова: «На него опущен колпак, как перевернутый стакан на муху. Но муха, пока не задохнется, будет метаться и биться, он же несвободен совсем по-другому: колпак ему незаметен, он следует за ним, как его собственная тень, и это преследование вовсе не сон, <…> он для него – панорамный экран, по которому движутся бесчисленные персонажи его "я", беспорядочный набор картинок, репродукции расплывчатых отражений, <…> рваные клочки того, что когда-то было книгой. *Край Света начинается сразу за этим экраном*, там, где обрывается разрешающая способность его разума <…> Но грех – не граница, которую вольно переходить туда и обратно. Это панорамный экран, непроницаемый колпак, и войти в эту *мертвую зону* – все равно, что *потерять зрение и слух*» (с. 70). Другими словами, онтологическая ограниченность самосознания человека-персонажа, чья разрешительная способность не выходит за диапазон собственного «я» или системы, с которой он отождествился, становится для него зоной личного отчуждения от бытия мира и других людей. Смерть и потеря зрения в определении панорамного экрана, учитывая обозначенные выше культурно-мифологические параллели, могут читаться как эквиваленты сна. В этом случае, чтобы преодолеть эту «мертвую зону», лирическому «ты» необходимо выйти за край ее света, то есть проснуться. Но мифопоэтическое отождествление театра со сном указывает на то, что в ждановском катрене речь идет и о пробуждении «другого» сознания (зрителя) как необходимого звена для возможности диалогического претворения преображающей стихии божественного Слова (Логоса).

Во второй части происходит динамическое развитие лирического события – первая же строка начинается с описания путешествия по загробному миру тени-души лирического «ты»:

«И тень твоя пошла по городу нагая
цветочниц ублажать, размешивать гульбу.
Ей некогда скучать, она совсем другая,
ей не с чего дудеть с тобой в одну трубу.
И птица, и полет в ней слиты воедино,
там свадьбами гудят и лед, и холода,
там ждут отец и мать к себе немого сына,
а он глядит в окно и смотрит в никуда» (с. 78).

О том, что в данном сегменте стихотворного текста речь идет именно о загробном мире, указывают особенности его образной репрезентации, напоминающие, с нашей точки зрения, описание Аида в поэзии О. Мандельштама, «обитателям которого присущи атрибуты жизни» [Левин, 1998, с. 77], сравним:

«Когда Психея-жизнь спускается *к теням*
<…>
Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованием

Кто держит зеркальце, кто баночку духов,
Душа ведь – женщина, ей нравятся безделки»
[Мандельштам, 2011, с. 91-92].

Очевидно, что тень – это еще и архетип коллективного бессознательного, идеальная психологическая проекция героя: согласно учению К. Юнга, теневая сторона психики, с одной стороны, отражает те переживания, что были вытеснены из сознания (отсюда сексуальная ориентация ее у Жданова – «цветочниц ублажать»), но, с другой стороны, она олицетворяет тот целостный образ личности, к воплощению которого подсознательно стремится человек («И птица, и полет в ней слиты *воедино*»). По отношению к тени образ блудного сына, не способного завершить свое возвращение домой, выступает в качестве объективной данности личности героя. В то же время, учитывая архетипическую семантику библейской притчи, данный образ становится символом прохождения

лирическим «ты» духовного пути преображения. Не случайно в заключительной части текста разворачивается мистериальное действие, представленное двумя кумулятивно связанными эпизодами.

В первом эпизоде описывается рождение Слова, которое соединяется с героем, наделяя его даром речи, и символизирует возвращение блудного сына домой и избавление его от немоты, косности существования:

«Но где-то в стороне от взгляда ледяного,
свивая в смерч твою горчичную тюрьму,
рождается впотьмах само собою слово
и тянется к тебе, и ты идешь к нему».

Во втором эпизоде герой падает, как «степь, изъеденная зноем», после чего всадники Апокалипсиса «соскакивают с туч» и «свежестью разят пространство раздвижное». Данный образ, с одной стороны, означает разъединенность, рассогласованность сознания лирического «ты». С другой стороны, в нем очевиден мифологический подтекст, а именно отголоски космогонического мифа о сотворении мира из яйца, что соответствует логике мистериального преображения героя. В последней строке данного эпизода происходит восстановление целостности пространства сознания субъекта: «и крылья берегов обхватывают луч…». И уже преображенный герой от первого лица (лирическое «ты», его тень и блудный сын становятся этапами-масками на пути героя-актера к самости) выступает со Словом:

«О, дайте только крест! И я вздохну от боли,
и продолжая дно, и берега креня.
Я брошу балаган – и там, в открытом поле...
Но кто-то видит сон, и сон длинней меня» (с. 78).

Вернувшись из сумрачного дна небытия (коллективного бессознательного, и в то же время символически продолжая интегрировать его ресурсы в сознание), лирический субъект предстает тем, кто, чувствуя в себе силу («берега креня»), готов взять на себя боль и страдание («крест») за немоту других людей и совершить, подобно героини «Занавеса», творческое преображение мира путем мистериального преодоления Хаоса. Но осуществиться целеполаганию героя во

внутреннем мире «До слова» не дано: лирическое «я», несмотря на пробуждение и имманентное преодоление монологического одиночества, выразившееся в духовной потребности онтологического диалога с «другим», остается внутри театра как во сне. Связано это с тем, что переход типологической границы возможен только в коммуникативном акте со-творчества с «другими» (зрителями-читателями), то есть с теми, кто может выйти из непробудного сна и стать участником преобразования условности существования в полноту бытия[32].

Нужно отметить, что стихотворение «До слова» это еще и повествование о том, как рождается поэтическое слово, потому что, согласно Жданову, «чтобы воплотить нечто в образ, нужно это нечто развоплотить с последующим воскресением, то есть провести через смерть» (с. 170). И, конечно же, в образе лирического субъекта отразилось положение неангажированной творческой личности в российской культурно-исторической действительности последней трети XX века: «К сожалению, моему поколению, – указывает поэт, – приходилось много сил тратить не в сражениях со словом, краской и звуком, а чтобы иметь необходимый доступ к данному сражению» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/article2.htm].

Выход из бесконечного повторения одних и тех же событий в замкнутом пространстве сна (случай «До слова») или истории (случай «Поезда») происходит в стихотворном тексте Жданова «Пустая телега уже позади», отсылающем к знаменитой «Телеге жизни» А. Пушкина. Интересно, что данный текст в некотором роде является вариантом, наряду с блоковским и пастернаковским интертекстами, возможного развития лирического события в «До слове», сравним:

«Я брошу балаган – и там, *в открытом поле*...
Но кто-то видит сон, и сон длинней меня» (с. 78)
и
«Ты вынут из бега, *как тень,* посреди
пустой лошадиной одежды.
Таким ты явился сюда, на простор
степей распростертых, и, словно в костер,
был брошен в веление бега.

Таким ты уходишь отсюда с тех пор,
как в ночь укатила *телега*».

Образ тени здесь, как и в рассмотренном выше тексте, с одной стороны, обозначает, отделенную от коллективных и личных стереотипов и комплексов сокровенную часть психики человека, воплощающую его стремление к целостности и гармонии, а с другой стороны, отсылает к античным представлениям о душе, спускающейся в Аид. Последнее значение коррелирует с семантикой образа ада как костра в бесконечном беге-жизни. Таким образом, в отдельных мотивах раскрывается инвариантная схема ждановского метасюжета, последняя фаза в тексте атрибутирована уже знакомым образом детства:

«А там, за телегой, к себе самому
буланое детство уходит во тьму,
где бродит табун вверх ногами
и плачет кобыла в метельном дыму,
к тебе прикасаясь губами» (80).

Тема мистериального преображения отдельной личности и обретение ей сакральных знаний получает дальнейшее развитие в стихотворном цикле «Завоевание стихий». Во втором тексте повествуется о возможности воскресения

«не простым извечным переходом
из рода в род, из родины в народ,
а частным лицезрением событий.
Кто б смог картину от тюремной рамы
освободить, тряхнуть ее за угол,
чтоб море заплескалось, отрезвело
безобразной стихией, чтобы между
рукой и ветром мог возникнуть парус,
возникнуть и уплыть. *И раствориться*
в своей стихии, и осиротеть» (с. 115).

Другими словами, Воскресению, которое должно произойти в конце времен, противопоставляется возможность его достижения в статичном состоянии «лицезрения событий» настоящего. На раскрытие смысла данного утверждения работает образная картина во второй части текста, отсылающая к лермонтовскому «Парусу», где освобождение картины от «тюремной рамы» символизирует выход сознания за границы готовых формул трактовки смысла жизни и судьбы

отдельного человека и мира. Не случайно Жданов обращается именно к поэтическому опыту М. Лермонтова: как известно, образ паруса в его стихотворении, спроецированный на лирического героя, является воплощением метафизического единства неба и земли:

> «Под ним струя светлей лазури,
> Над ним луч солнца золотой…
> А он, мятежный, просит бури,
> Как будто в бурях есть покой!» [Лермонтов, 1957, Т.1,с. 285].

В тексте современного поэта парус, растворяясь в освобожденной стихии, также становится с ней нераздельной, но в то же время неслиянной субстанцией («и осиротеть»).

Природу этой стихии поэт раскрывает в одной из прозаических миниатюр книги: «Это тот случай, когда твое "я" сосредоточено в Боге так, что «я» *растворяется*, не лишаясь личностного начала. "Я" переживаемое теперь не может быть объектом для тебя, и твое настоящее время способно *к чистой длительности* – вечность и время касаются друг друга» (с. 152-153). То есть постижение стихии чистой длительности настоящего[33], согласно И. Жданову, возможно только через духовное *обретение другого*: ведь сосредоточение своего «я» в Боге ведет к возникновению целостной личности, в сознании которой разрешается проблема Я-осознаваемого и Я-переживаемого настоящего времени как полюсов человеческого бытия.

Особое восприятие времени в творчестве И. Жданова рассматривает И. И. Плеханова. Метафизическое время поэта исследователь определяет «как неучтожимую вечность, в которой ничто не исчезает, сосуществуя параллельно, т. е. само прошлое условно как прошедшее, а силовые линии исходят из будущего, которое предстает как настоящее» [Плеханова, 2007, с. 357]. Если изначальное единство существует вне времени и способно простираться повсеместно, то определение Воскресения как *возвращения* может трактоваться в аспекте духовного осознания и приобщения к потоку длящегося настоящего.

Метафизическое постижение вечности, прорывающейся сквозь линейное время, становится основной темой стихотворения «Восхождение». С первых же строк перед читателем разворачивается картина идеального бытия, которая возникает в сознании ждановского человека в перспективе его духовного восхождения. Система образов, характеризующая «сверхбытие» (с. 133), отсылает к христианской (образ неопалимой купины), фольклорной (возможно, преломленной через «избяной рай» Н. Клюева) и национальной (образ горы как мировой оси) традициям:

> «Стоит шагнуть – попадешь на вершину иглы,
> впившейся в карту неведомой местности, где
> вместо укола – родник, вырываясь из мглы,
> жгучий кустарник к своей подгоняет воде.
> Дальше, вокруг родника, деревень алтари,
> чад бытия и пшеничного зноя дымы» (с. 128).

При этом субъект речи не просто повествует о своем опыте приобщения к истине, но целенаправленно адресует его «другому» участнику лирического события («ты»):

> «Это твое восхождение, в котором *возник*
> облик горы, превозмогшей себя навсегда.
> Стало быть, есть *воскресенье*, и *ты* – проводник
> гнева и силы, не ищущих цели стыда.
> <…>
> Всадник, заветную цель, отдающий врагу,
> непобедим, ибо призван растрачивать дар» (с. 129).

Способность к растрачиванию дара прочитывается как метафора творческой ответственности самого художника, а обращение в тексте к лирическому «ты» – как интенция, непосредственно направленная к читателю. Не случайно образное выражение «нацеленный в сердце укол» в тексте означает помимо активизации у человека духовного потенциала, еще и мистериальное воздействие Слова поэта, уподобленного иголке (сравним с «Контрапунктом»), сшивающей расколотый мир в единое целое.

Со-весть, определяющая связь с Создателем и соборную сопричастность людей в пространстве «избытка вестей», становится духовно-нравственным

императивом для человека, вставшего на путь восхождения и противостояния немоте и разрушительной силе времени:

«Здесь и теперь в этом времени вечности нет,
если, сражаясь, себя разрушает оно,
если уходит в песок, не стесняясь примет,
чуждое всем и для всех безупречно равно.
<…>
Это нельзя уберечь и нельзя утаить,
Не промотав немоту на избыток вестей.
Значить, шагнуть – это свежий родник отворить,
Значит, пойти – это стать мироколицей всей» (с. 129).

И. И. Плеханова, анализируя прозаические и лирические высказывания И. Жданова, приходит к выводу, что длящееся настоящее в его поэзии «переживается <…> как состояние умирания-воскресения» [Плеханова, 2007, с. 357]. Стоит заметить, что интерпретация исследователем ждановского метафизического времени соотносится с идеей вечного возвращения как архаической модели регулирования гармонии бытия путем ритуальной космизации и мистериального обесценивания конкретного времени, приводящего к выходу из линейного исторического процесса. В данном ракурсе следует рассматривать стихотворение И. Жданова «На новый год».

Лирическое событие текста можно описать с опорой на годовые ритуалы: «бесконечное повторение космогонического акта превращает каждое празднование нового года в открытие новой эры, позволяет мертвым возвращаться к жизни и поддерживает в живых надежду на воскресение плоти» [Элиаде, URL: www.studfiles.ru/preview/5855894/]. Наступающий год тигра представлен в тексте образом ковчега (мифологической модели мира), разделенного на ярусы-времена года:

«Вооруженный четверней сезонов,
сияющих как ярусы ковчега,
всплывает год под шорохом кометы,
бросающей тигриные следы.
И мы вступаем на помост вседневный:
Мы нижний ярус отведем для снега,
Второй засеем, третий даст нам всходы,
А на последнем будем ждать плоды» (с. 100).

В поэтическом контексте И. Жданова у лексемы «год» восстанавливается древняя семантика, выражающая пространственно-временную целостность в мировосприятии архаического человека: «"Языковая" мифология подтверждает <…> обозначения пространства, его "наполнения" <…> и времени одним и тем же словом или словами одного корня» [Топоров, 1980, с. 341].

Демиургическую функцию, направленную на циклическое возрождение Космоса, во внутреннем мире текста принимают на себя не жрецы, как в ритуально-мифологических системах, а все люди (лирическое «мы»), ответственные за судьбу мира:

«Он создан нами – помни – даже если
он сделан кое-как, то нет причины
в нем сомневаться, потому что эта
его постройка означает – жить».

Причем речь идет не о роевом сознании «мы», предполагающем невыделенность частного «я» из коллективной общности, а о нераздельности и неслиянности индивидуальностей и мира в границах единого целого. На это указывают особенности композиции текста: если в первых двух строфах высказывание ведется от лица лирического «мы», обращенного к потенциальному «ты» и солидарного с «он» (миром), то в двух последующих строфах субъектом речи является лирическое «я», как бы подчеркнуто выделенное из родового целого и соотносящееся с «другим» в рефлективной направленности на самого себя:

«Но больно видеть, что душа поката,
окружена экранами сплошными,
где что-то происходит подставное,
и ничего не видно из-за них
<…>
А что, когда и я – всего лишь проблеск
Глазного дна, куда своим коленом
так давит свет, что впору грызть запястья
и в пасти волка сердце находить?» (с. 100)

Ближайшим контекстом стихотворения И. Жданова является «Рождественский романс» И. Бродского, где поэт использует образ плывущего Нового года (кораблика), который включается в циклический процесс ежегодного

ритуально-мифологического обновления мира. На ритуализацию лирического события в стихотворении Бродского указывают и рождественские образы, и «мертвецы», что «стоят в обнимку с особняками», символизирующие уходящую эру и возможность Воскресения в будущем, и «полночный поезд новобрачный» как символ предстоящего возрождения в новом году. Но, если в тексте И. Жданова выражается вера в активизацию жизнестроительных потенций человека на основе восстановления архаического мировосприятия, то у И. Бродского космогоническая семантика празднования нового года и Рождества нивелируется в очищенном от иллюзий понимании лирическим субъектом невозможности ритуального преобразования мира и преодоления трагизма человеческого существования: «плывет в тоске необъяснимой,/как будто жизнь начнется снова,/как будто будет свет и слава,/удачный день и вдоволь хлеба,/как будто жизнь качнется вправо,/качнувшись влево» [Бродский, 1992, Т.1, с. 151].

Ритуальное преодоление катастрофического развития истории и восстановление мира в новом качестве происходит в «Неразменном небе». Образ божественного младенца в тексте становится воплощением компенсаторного начала коллективного бессознательного, направленного на стабилизацию односторонностей и перекосов как индивидуального, так и коллективного сознаний. При этом для осуществления данной задачи младенцу-демиургу необходимо разрушить границу (черту горизонта) между небытием и дисгармоничным миром, в котором «сердце, смещенное дважды, кривясь, между нами/ вырастает стеной, и ее невозможно пройти».

После испытания небытием лирический субъект обретает сакральное знание, выраженное в понимании того, что мир находится на пороге Конца Света и что причиной данного состояния является рассогласованность людей между собой:

«И я понял, как небо в себе пропадает – почти
как синяк, как песок заповедный в последней горсти
<…>
Это час после часа, поймавший себя на ударе
по стеклянной твердыне запекшихся в хор голосов».

Как только лирический субъект-проводник открывает «другим» полученное знание (причину эсхатологического состояния мира), начинается всеобщая мистерия возвращения. Причем демиургом уже выступает не божественный младенец, архетипическая проекция бессознательных факторов психики субъекта, а лирическое «мы»:

«И тогда мы пойдем, соберемся и свяжемся в круг,
горизонт вызывая из мрака сплетения рук,
и растянем на нем полотно или горб черепахи,
долгополой рекой укрепим и доверимся птахе,
и слонов тяготенья наймем для разгона разлук».

Преображение сознания людей и восстановление ими мироздания, в котором небо становится неразменным и соразмерным человеку, приводит к началу нового этапа в циклической модели бытия:

«И по мере того, как земля, расширяясь у ног,
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,
как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, –
мы увидим его и поймем, *что и это порог*» (с. 102).

Таким образом, прохождение ждановским человеком пути духовного становления включается как этап во всеобщую мистерию восстановления целостности мира. Мистериальное преображение бытия художественно моделируется в творчестве И. Жданова на пересечении ряда культурно-мифологических традиций. Исходной системой координат для художественных построений поэта становится христианская традиция, маркирующаяся в стихотворных текстах мотивами совести, воскресения, покаяния, соборной сопричастности людей и т.д. Однако поэт мистериальный вектор всеобщего Воскресения в конце времен, то есть в вечном будущем (вертикальная устремленность), направляет на бытие в настоящем (горизонтальная ориентированность), отсюда становятся востребованными в его творчестве элементы философии жизни (Ф. Ницше, А. Бергсон) и ритуально-мифологические модели циклической космизации Хаоса и преодоления исторического времени.

2.2 «Ода ветру» в аспекте метасюжета возвращения

Стихотворный текст «Ода ветру» И. Жданова является во многом манифестарным. Он расположен в сердцевине программной книги поэта «Воздух и ветер» и своим заглавием открыто коррелирует с заглавием всей книги. Кроме того, данный текст вписан поэтом в широкую культурно-историческую традицию и перспективу. Напомним текст стихотворения:

Ты, ветер, строишь самолет,
ты в ночь отвязываешь плот
и разобщенной стаей
плывешь послушнее числа
сквозь волосатый выдох зла –
и стекла шьют колокола
и рябь изобретают.

Как лодка, улица плывет
и рябь со стекол раздает,
и рифмами своими
погасших окон чернота
дырявит ночь, и пустота,
своим неведеньем чиста,
свое глотает имя.

И воздух рифмами прошит,
и чернота меня слепит
и за собою тянет.
И, ветром каменным полны,
шуршат седые валуны,
мерцают сжиженные сны,
и в них дыханье вянет.

Ты рябью роешь зеркала,
тебя рисует, как игла,
перемещенье веток.
И если зеркало падет,
оно лицо мое прольет,
и в жилы смертные войдет
предощущенье света (с. 65-64).

Ритмический рисунок «Оды ветру» представлен преимущественно 4-х стопными ямбическими строками на 3-х ударной основе (с пиррихием на третьей стопе) и 3-х стопными ямбическими строками с пиррихием на первой стопе. В

трех строках происходит осложнение указанного ритма сверхсхемным ударением на нечетном слоге первой стопы, акцентирующим внимание на основном субъекте действия лирического высказывания: «Т*ы*, ветер, строишь самолет,/ т*ы* в ночь отвязываешь плот <…>/ Т*ы* рябью роешь зеркала» (с. 64). Стихи «сквозь волосатый выдох зла» и «чернота меня слепит» выделяются из общего ритма расположением пиррихия на первой стопе, так же как «и рябь изобретают», «и рифмами своими» (с. 63) – на второй стопе. Две строки из всего стихотворного текста являются полноударными («свое глотает имя», «оно лицо мое прольет» (с. 64)), эти строки несут повышенную семантическую нагрузку и отражают ключевые этапы развития лирического события.

Учитывая выделенные ритмические особенности, ассонансная субструктура «Оды ветра» будет выглядеть следующим образом:

И (Ы) - Э - О - - - О
И (Ы) - О - А - - - О
- - - О - А - О - 7; А - 8; И (Ы) - 3; У - 2; Э - 1.
- О - У - - - А
- - - А - - И (Ы) - А
- О - У - - - А
- А - - - А -

- О - У - - - О
- А - О - - - О
- И - - - И - О - 6; А - 7; И - 4; У - 1; Э - 1.
- А - - О - - - А
- А - О - - - А
- И - - - Э - А
- О - А - - И

- О - И - - - И
- - - А - А - И
- - - О - А - О - 2; А - 8; И (Ы) - 9; Э - 1.
- Э - А - - - И (Ы)
- А - - И (Ы) - - - И (Ы)
- А - И - - - И (Ы)
- И - А - А -

И (Ы) - А - О - - - А
- А - У - - - А
- - - Э - Э - О - 7; А - 4; И (Ы) - 2; У - 1; Э - 7.
- Э - Э - - - О
- О - О - О - О

- И - Э - - - О
- - - Э - Э -

Выявленная в первых двух строфах оппозиция А - О не носит отчетливой конфликтной окраски: если фонема А (15) является непосредственным лексическим выразителем хаотических определителей основного субъекта действия – ветра («зл*а*», «волос*а*тый», «р*я*бь», «черно*та*», «пусто*та*» и т.д.), то фонема О (13) относится к лексемам с нейтральной семантикой по отношению к нему. Они обозначают предметы и явления, которые ветер использует в качестве инструментов для осуществления своего движения («л*о*дка», «стек*о*л», «ок*о*н», «н*о*чь», «в*о*здух»). В третьей строфе на смену фонемы О (2) при оставшемся доминировании А (8 – «черно*та*», «т*я*нет», «к*а*менным», «в*я*нет» и т.д.) приходит фонема И (Ы) (9), которая является «субститутом ключевого слова» [Тамарченко, 2004, с. 40] – «Ты», то есть ветра («р*и*фмами», «прош*и*т», «слеп*и*т», «полн*ы*», «валун*ы*», «в н*и*х» и т.д.). Сгущение на данном участке стихотворного текста такого количества ударных гласных звуков И (Ы) и А отражает ситуацию погружения мира в хаотическое состояние. Активизация в последней строфе фонемы О (7) происходит на фоне повышенной концентрации гласного звука Э (7), в лирическим контексте выступающего анаграмматическим эквивалентом ключевого слова («в*е*тер»). Но фонема О, по-прежнему оставаясь в его семантическом ареале, становится фонетическим определителем лирического «я» («лиц*о*», «мо*е*» и т.д.) и указывает на возможность совмещения их кругозоров.

Высокая степень «рифмованных созвучий» [Жирмунский, 1975, с. 515] стихов первой и четвертой строфы выполняет функцию кольцевого обрамления, подкрепленного анафорой «Ты», повтором ключевого слова-мотива («рябь» – «рябью») и ритмическим соположением начальных строк (в сверхсхемном ударении на первой стопе). Первые две строки второй строфы также ритмически и в позиции ударных фонем рифмы совпадают с пятой и седьмой строками последней строфы. За счет указанных соответствий и повторений одних и тех же словесных образов в «Оде ветра» («рябь» – 3 раза; «рифмами» – 2 раза; «чернота»

– 2 раза; «стекла» – 2 раза и т.д.) возникает эффект лексико-фонетического единства в семантическом пространстве стихотворного текста.

Мифопоэтические представления в «Оде ветра», спроецированные на определенную культурную традицию, подкрепляются поэтической этимологией, обусловленной явлением паронимии разнокоренных слов в стихотворном тексте:

«Ты, *ве*т*ер*, *стр*о*ишь* самолет
ты в ночь о*тв*язывае*ш*ь плот
и разоб*щ*енной стаей
плыве*ш*ь послу*ш*нее числа» (с. 63).

Сравнение по признаку движения («плывешь послушнее») ветра с числом[34] прочитывается как мнимое слияние субститута Хаоса с упорядоченным пространством Космоса перед пересечением им инфернальной границы, отделяющий мир от небытия. Причем сам переход непосредственно отражен на фонетическом уровне стихотворного текста: «плывешь по*сл*ушнее чи*сл*а/ск*в*о*з*ь *волос*атый *в*ыдох *зл*а» (с. 64). Чередование глухого губно-зубного звука «с» («сл») со звонким «з» («зл») выражает, согласно логике развития лирического события, ситуацию отражения в кривом зеркале лирического «ты».

За символическим образным языком двух последних стихов первой строфы просматривается реальная ситуация дребезжания стекол домов при сильном ветре. Здесь также через зеркальное анаграмматическое совпадение гласных звуков ключевого слова («сте*кл*а») передается фонетически объективируемое литье «*колоколов*», а через совпадение звукового комплекса «бр» – результат его действия: «и *ряб*ь изо*бр*етают» (с. 63). Колокольный звон в славянской мифологии считался чудотворным средством от изгнания демонических существ, как «нечто освященное свыше и в известном смысле являющее собой присутствие этой силы (сравним: колокол – "глас Божий")» [Агапкина, 1995, с. 226]. Но в некоторых случаях колокольный звон соотносился и со смертью – во время поминовения умерших, «во время движения свадебного поезда» [Агапкина, 1995,с. 227], ночью, когда звонит на колокольне нечистая сила, когда звучит

набатный звон. Как будет показано ниже, семантика символа колокола сочетает в себе значения не только предвестника смерти, но и благовестного звона.

Образ стекла должен быть рассмотрен в более широком контексте поэзии И. Жданова. В один ряд с ним входят такие образы, как зеркало, портрет отца, «желтая равнина зажженных свечей» («Портрет отца», с. 86), «гладь фотоснимка», «желтое поле», «море в жилы вошло и замкнулось в обугленной раме» («Неон», 87), поверхность неба с зодиакальными созвездиями, отраженная в воде («Неразменное небо», с. 101-102). Поэт в диалоге-комментарии своих пятнадцати стихотворений следующим образом описывает такого рода соответствия: «Здесь нет сравнения, когда сравниваемое с чем-то сравнивается, чтобы обнаружить в нем что-нибудь характерное. Здесь есть уравнение. Это разные названия одного и того же. Для них нет объединяющего названия, но оно подразумевается…»[Жданов, Шатуновский, 1997, с. 56-57].

Во второй строфе происходит смена физической точки зрения субъекта речи: с детального плана (стекла улицы) на более общий: «Как лодка, улица плывет/и рябь со стекол раздает…». Втягивание улицы в инфернальное движение ветра приводит к пространственному расширению изначально заданной символической ситуации. В третьем стихе появляется разноречие («и *рифмами* своими/погасших окон чернота…»), которое стилистически относится к научной терминологии и может входить в кругозор автора. Согласно логике лирического события, семантика данного чужого слова может быть определена как соположение окон в доме, словно рифмованных слов между собой. У лексемы «окон» в контексте лирического высказывания открывается внутренняя форма (око): «погасших окон чернота/дырявит ночь…» (с. 63). Ее высвобождение возможно при сопоставлении образов в строке с устойчивым выражением «дырявить взглядом». В результате на лексико-семантическом и фонетическом уровнях «*ноч*ь» выступает в качестве зеркала для «ок*он ч*ерноты», в котором последняя видит свое отражение. В свою очередь, лексема «чернота» (за счет

соположения корневых звуков в рифме) соотносится с лексемами «пустота» и «чиста»:

> «погасших окон *чер*н*от*а
> дырявит *н*о*ч*ь, и пус*то*та,
> своим неведеньем *чис*та,
> свое глотает имя» (с. 63).

Через фонетическое соответствие этих образных ситуаций восстанавливается древняя семантика, где «темнота» и «пустота» были равнозначными характеристиками друг друга. Проглатывание своего имени пустотой можно интерпретировать как ту же зеркальную ситуацию, так как имя предмета является его условным заменителем, что по аналогии можно сравнить с изображением в зеркале. В этих стихах воссоздается критический момент погружения мира в хаотическое состояние, когда «пустота» и «чернота» (имена Хаоса) замыкаются на самих себе и выводят лирическую ситуацию в герметично устойчивое положение. Определение «чиста» отсылает к пониманию Хаоса как первозданной (девственной) субстанции, из чьего лона, согласно мифологическим верованиям, зарождается мир[35].

В первых двух строфах стихотворения было акцентировано повествовательное начало, когда посредством субъекта речи, невыраженного личными местоимениями, описывалось инфернальное движение ветра и процессов, сопровождающих это движение. Третья строфа характеризуется появлением лирического «я» в стихотворном тексте (личные местоимения в косвенных падежах), включение которого в хаотически измененное пространство мира приводит к тематическому развитию лирического события: «И воздух рифмами прошит,/ и чернота меня слепит/ и за собою тянет». Лирическое «я» не просто поглощается пустотой-чернотой, а изначально сравнивается с ней в бытийном положении (слепота означает погружение в темноту), как будто отражается в зеркальной поверхности. Последний стих строфы через рифму соединяется с третьим, расширяя смысловое поле последнего: «и в них дыханье вянет». Сквозь иносказательную канву образа «дыханье вянет» высвечивается его

синкретическая основа: «дыханье», метонимия жизненных сил человека, неразрывно связывается с явлениями живой природы через процесс увядания (смерти). Учитывая активизацию поэтом в стихотворном тексте мифологической семантики «ветра», соотносимой с дуновением-дыханием, здесь можно говорить о скрытом психологическом параллелизме, воссоздающем субстанциональное тождество человека и природы.

В третьей строфе, согласно уже представленной модели со стеклами окон (через соотношение по действию: рябить-шуршать-мерцать), описывается расширение кругозора хаотического воздействия ветра:

«И, ветром каме*нн*ым пол*н*ы,
шу*рш*ат седые валу*н*ы,
ме*рц*ают сжиже*нн*ые с*н*ы,
и в *н*их дыха*н*ье вя*н*ет».

Здесь, как и в других стихах «Оды ветру», смысловая составляющая образов подкрепляется их фонетическим соответствием. «Седые валуны» в данном контексте символизируют первооснову всего сущего, а мерцание «сжиженных снов», коррелируя с рябью на воде или зеркале, выражает, как в «Портрете отца» образ «зеркало вспашут», процесс возвращения к изначальному состоянию целостности (раннему детству).

Наконец, в четвертой строфе вновь происходит смена физической точки зрения лирического субъекта, выразившаяся переходом с более общего на детальный план изображения: «Ты рябью роешь зеркала/ тебя рисует, как игла,/перемещенье веток» (с. 64). Образная организация этих стихов формируется на основе уже известных образов «Оды ветру», сохраняя их семантическую заданность (сравним: «и стекла льют колокола/и *рябь изобретают*» (с. 63)). «Зеркало», как было показано выше, становится «равноприсутствующим» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 13] со «стеклом», поэтому, согласно логике поэта, может использовать его характеристики. Символическое воспроизведение изображения в зеркале уже самого ветра осуществляется посредством его художественного определителя (или субститута) «веток», которые сопрягаются

друг с другом еще и посредством поэтической паронимии (*вет*ер-*вет*ок). Соположение в третьей строфе кругозоров лирического «я» и темноты, одного из имен Хаоса, вызванное воздействием ветра на стекло-окно, разворачивается в заключительных стихах, где лирический субъект оказывается внутри зеркала в качестве изображения:

> «И если зеркало падет,
> оно лицо мое прольет,
> и в жилы смертные войдет
> предощущенье света» (с. 64).

Учитывая особую роль «словесно-звуковой мотивировки» [Бройтман, 2008, с. 409] поэтических образов в «Оде ветра» и сопоставление, согласно русской поэтической традиции, начала и конца стихотворного текста, принципиальное значение имеет рифма *вет*ок-с*вет*а: «Ты, *вет*ер, строишь самолет» – «предощущенье с*вет*а» (с. 63-64). В результате ветер, являясь субститутом Хаоса, выступает не только разрушителем мироздания, но и *источником*, в недрах которого возможно зарождение светлого начала, или *проводником*, несмотря на свою инфернальную природу, выводящим к свету. То есть через звуковые совпадения отдельных слов формируется устойчивое семантическое пространство, определяющее возникновение языкового мифа в стихотворении Жданова. Истоки его можно найти в мифологических представлениях различных народов мира: в библейской традиции «сильный ветер (ураган, буря) является вестником божественного откровения», открывающимся пророкам в виде «языков огня», а в индийской мифологии «ветер, рожденный духом, в свою очередь порождает свет» [Мейлах, 1980, с. 241]. В результате лирическое событие «Оды ветра» включается в контекст метасюжета возвращения, где «возобновление истощенных энергий» структурированного мира «достигается через возвращение к первоначальному состоянию (хаосу, тьме, воде, бесформенному)» [Евзлин, 1993, с. 81-82]. В этом отношении принципиальное значение имеет параллелизм стихов «и стекла льют колокола» – «И если зеркало падет,/оно лицо мое прольет» (с. 63), так как за счет их мотивного соположения происходит диалогическое

расширение изначально заданной инфернальной семантики символа «колокола», который обретает значение благого вестника будущей гармонизации мира.

При этом ритуальная составляющая лирического события «Оды ветру» непосредственно связана с зеркалами или зеркальными поверхностями, представленными в различных вариациях в стихотворном тексте (сравним, например, с ролью зеркала в вакхических мистериях). В интервью Д. Бавильскому поэт указал на то, что в поэтическом творчестве он воспроизводит два типа отношений субъекта действия и зеркала: первый тип отражает ситуацию, когда субъект попадает в зазеркальное пространство и доходит «до момента полного развоплощения», то есть превращается (дематериализуется) в дух. Второй тип отражает положение субъекта, когда он во время трансформации зеркала, выступающего в данном случае как порог, преодолевает его, и именно этому положению соответствует ситуация зеркального «перехода минуса в плюс и выворачивания-переворачивания» [Дойти до полного предела, URL]. В первом случае выстраивается «путь из бытия через небытие в сверхбытие, в вечность» (с. 133). Во втором случае воспроизводится путь из бытия через небытие обратно в бытие, то есть к жизни, что соответствует возвращению, на языке «Оды ветра» описанному через возможность падения (преодоления) зеркала, когда в физическое тело героя, подверженное тлению и распаду, входит «предощущенье света» (с. 64). Подчеркнем: не свет, а именно его предощущение, вызванное опытом пребывания героя по ту сторону бытия, где всего лишь один шаг до его сверхбытийного воплощения.

Очевидно, что мифологема возвращения, находящаяся в основе всей образной структуры поэтического высказывания «Оды ветра», облекается дополнительными смыслами, сохраняя при этом свою принципиальную идентичность. Ее схема «бытие-небытие-бытие», отражающая последовательность развития лирического события, вполне укладывается в парадигму ритуального действия, где посредством хаотических сил происходит разрушение организованного пространства мира, чтобы восстановить его в

обновленном состоянии. Как известно, «ритуал работает в двух направлениях, организуя макрокосм и микрокосм» [Евзлин, 1993, с. 191], между ними устанавливается фундаментальная связь соответствий, предполагающая, «во-первых, что структура сознания должна повторять структуру космоса, и, во-вторых, что сознание должно структурироваться по тем же самым принципам, что и космос» [Там же, 192].

Двуаспектная направленность ритуального действия отчетливо прослеживается и в стихотворном тексте И. Жданова. С одной стороны, преодоление зеркала, выступающего в качестве сакрального инструмента ритуала, происходит в масштабе мира:

«Как лодка, улица плывет
и рябь со стекол раздает
И, ветром каменным полны,
шуршат седые валуны» (с. 63-64).

Но, с другой стороны, ритуальная ситуация в стихотворении моделируется на индивидуальном уровне, когда лирический субъект попадает в зеркальное пространство, через преодоление которого он может реализовать программу личного обновления сознания. Причем только через активное участие субъекта возможно доведение события ритуала до логического завершения, потому что «антропогонический процесс является здесь продолжением космогонического, без которого последний остался бы незавершенным» [Евзлин, 1993,с. 197].

На ритуально-мифологическую семантику лирического события ждановского стихотворения указывают его интертекстуальные связи со стихотворными текстами русских и зарубежных классических поэтов. Так, «Ода ветру» по виду строфы соотносится с «Бородино» М. Лермонтова: семистишие (ааБвввБ) – исключительное явление в русской поэзии; четырехстопный ямб, усеченный на одну стопу в третьем и седьмом стихах. Единственное структурное различие лермонтовского и ждановского текстов – вариативность чередования мужских и женских окончаний в стихах строфы (ААбВВВб), сравним:

«Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,

Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус» [Лермонтов, 1957, Т.1, с. 10].

Но не только соответствия в особенностях строфы связывают стихотворные тексты современного и классического поэтов: их также объединяет жанровая принадлежность к одической традиции. Л. В. Пумпянский определил жанр «Бородино» как «народная батальная ода», причем, согласно его интерпретации, «в подчинении основной теме оды (передача патриотической традиции от поколения к поколению) баталистика перестает быть самоцелью, вливается в морально-историческую тему единства народной истории (а не государственной, как это было в старой батальной оде)» [Пумпянский, 2000,с. 366]. Однако гимническое (восхваляющее) начало в стихотворении М. Лермонтова гармонично связано с элегическим, акцентированным за счет поэтического кольца и выраженным в переживании старого солдата-рассказчика по поводу необратимости ухода тех людей, в которых пассионарный потенциал нации явил себя в полной мере:

«Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри – не вы!
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!» [Лермонтов, 1975, с. 26].

Подобную жанровую модальность, но уже восходящую к «ритуальному и мифологическому субстрату» [Бройтман, 2004, с. 46], можно проследить в «Оде западному ветру» П. Шелли (перевод Б. Пастернака) и в «О чем ты воешь, ветр ночной?» Ф. Тютчева – в стихотворных текстах, непосредственно связанных с «Одой ветра». Обозначим переклички между данными текстами:

«*Ода ветру*»	«*Ода* западному *ветру*»	«О чем ты воешь, *ветр* ночной?»
1.*Ты*, ветер, *строишь* самолет,	1.*Ты гонишь* тучи, как круговорот	1.О чем *ты воешь*, *ветр ночной*?
ты в *ночь отвязываешь* плот	Листвы, не тонущей на водной глади	О чем так *сетуешь* безумно?..
и разобщенной стаей	*Ты ставишь* им, как пляшущей менаде,	<…>
плывешь послушнее числа	Распущенные волосы торчком	Понятным сердцу языком

сквозь волосатый выдох зла…
<…>
Ты рябью *роешь* зеркала…

<…>
И *треплешь* пряди бури. Непогода…
<…>
Ты высишь мрак, нависший невдали…
<…>
Ты в Средиземном море *будишь* хляби…
<…>
Пучина расступается до дна,
Когда *ты* в море *входишь* по колени.
<…>
Дай до людей мне слово донести,
Как *ты заносишь* семена в долину.

Твердишь о непонятной муке -
И *роешь* и *взрываешь* в нем
Порой неистовые звуки!..

2. …и стекла шьют колокола
и *рябь* изобретают.

Как лодка, улица плывет
и *рябь* со стекол раздает….

2. Ты в Средиземном море будишь хляби
Под Байями, где меж прибрежных скал
Спит глубина, укачанная *рябью*

3. И если *зеркало* падет,
оно лицо мое прольет…

3. Топя столбы причалов, и ступени,
И темные сады на *дне зеркал*.

4. …плывешь послушнее числа
сквозь волосатый *выдох* зла…

4.О *дух* морей, носящийся над сушей!

4. Как жадно мир *души* ночной
Внимает повести любимой…

Авторское определение жанра в названии стихотворения П. Шелли не требует комментария. С. Н. Бройтман, наряду с Ю. Н. Тыняновым и Л. В. Пумпянским, отмечал «укорененность <…> неканонического жанра» [Бройтман, 2008, с. 111] стихотворения Ф. Тютчева в одической традиции.

Ветер в тексте английского поэта-романтика воспринимается лирическим героем как воплощение абсолютной стихийной свободы. Причем патетически возвышенное обращение адресовано холодному и разрушительному западному ветру, предвестнику зимы, времени умирания природы: «О буйный ветер запада осенний!/Перед тобой толпой бегут листы,/Как перед чародеем приведенья» [Шелли,1976, с. 238]. Шелли в оде возрождает архаическую форму жанра, в которой гимническая ее составляющая была нераздельно связана с заклинанием: «О дух морей, носящийся над сушей!/Творец и разрушитель, слушай, слушай!» [Шелли, 1976,с. 238]. Наряду с одической эмоцией в «Оде западному ветру» отчетливо представлены и элегические тона, для которых «канонична ситуация страданий, старости, смерти» [Бройтман, 2005,с. 314], восходящая к траурному плачу:

«Я сам, мольбой тебя не тяготя,
Отсюда улетел на самом деле.

Но я сражен. Как тучу и волну
Или листок, сними с песчаной мели
Того, кто тоже рвется в вышину
И горд, как ты, но пойман и в плену» [Шелли, 1976, с. 239].

В данном случае романтический элегический конфликт возникает за счет невозможности лирическому герою объективировать эквивалентность его внутренней свободы и природной свободы западного ветра. Такое сочетание, казалось бы, разнородных жанровых образований в одном лирическом целом является открытием эпохи романтизма, в частности Гёльдерлина, «создавшего новую форму "гимна"» [Бройтман, 2005, с. 314]. Эта форма исторически восходит к древнегреческой лирической песне, о которой нельзя было однозначно сказать, «что она или хвалебная или плачевная» [Фрейденберг, 1997, с. 41].

Жанровое своеобразие «О чем ты воешь ветр ночной?» также обусловлено соотнесением элегии и заклинания, причем в первой строфе реализуется именно элегическое начало, когда голос ветра рождает различные эмоционально-оргиастические оттенки у воспринимающего его лирического сознания:

«Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке –
И роешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!» [Тютчев, 1984, с. Т.1, 285].

Во второй строфе происходит «ответ человека и заклинание хаоса с повелительными четырехкратными восклицаниями» [Бройтман, 2008, с. 115], укорененными в гимническом начале оды:

«О страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
<…>
О, бурь уснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!» [Тютчев, 1984, Т.1, с. 285].

Носитель данного голоса – «внесубъектная форма проявления авторского сознания» [Бройтман, 2008, с. 115], не имеющая, в отличие от Хаоса, наделенного статусом субъекта («ты»), грамматической выраженности в тексте. Это условие позволяет С. Н. Бройтману заключить, что «носитель речи у Тютчева в

определенном отношении меняется с ним ролями и воплощается в свойственную протагонисту неопределенную индивидуальность» [Там же, с. 115]. Другими словами, посредством заклинания носитель лирического сознания соединяется своей душой с Хаосом, чтобы сдержать его в едином онтологическом акте (ритуале) утверждения миропорядка.

П. Шелли актуализирует архаическую семантику лексемы «ветер», соотнося его с «духом», что соответствует мифологической традиции: «Дуновение же, дыхание связаны с принципом жизни, животворящим духом, эманацией (ср. др.-евр. rûah, др.-греч. πνευμα, лат. spiritus – слова, обозначающие как дыхание, так и дух, а также рус. «дух» и «воздух»; ср. также представление о душе – дыхании)» [Мейлах, 1980, с. 241]. Как показал С. Н. Бройтман, в стихотворном тексте Ф. Тютчева данная мифологическая семантика находится в основе психологического параллелизма между «ветром ночным» и «миром души ночной», «который самой своей формой говорит о буквально понимаемом родстве и субстанциальном синкретизме природы и человека, а не об их условно-поэтическом “сходстве”» [Бройтман, 2008,с. 108]. Здесь на ветер, выступающий в качестве «субститута хаоса», направлено заклинание, призванное в своей архаической основе «восстановить мировой порядок» [Там же, с. 113]. И вся глубина этого онтологического события выражается поэтом в образном языке стихотворного текста:

«Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
Он с беспредельным жаждет слиться!
О, бурь уснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!» [Тютчев, 1984, Т.1, с. 285].

В «Оде западному ветру» заданная заклинанием сакральная ситуация, причем ветер в ней не имеет такого онтологического статуса, как в стихотворении Ф. Тютчева, просматривается сквозь призму романтического противопоставления лирического героя «пошлой действительности». В таком понимании для него соединение с природным эквивалентом (ветром) является возможностью выхода

из ограниченного временем и обстоятельствами жизни человеческого бытия: «Того, кто тоже рвется в вышину/И горд, как ты, но пойман и в плену» [Шелли, 1976,с. 239].

Как в стихотворениях старших поэтов, в «Оде ветру» взаимодействуют восхваляющее (гимническое) начало, подчеркнутое установочно в заглавии стихотворного текста и элегическое начало, связанное с актуализацией мотива желанного возвращения лирического субъекта в идеальное пространство личного космоса жизни:

«И если зеркало падет,
оно лицо мое прольет,
и в жилы смертные войдет
предощущенье света» (с. 64).

В то же время ритуализация внутреннего мира стихотворного текста И. Жданова создает искомую динамику для разворачивания лирического сюжета.

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов. Во-первых, «Ода ветру» по строфическому построению восходит к «Бородино» М. Лермонтова и соотносится с ним в аспекте жанровой принадлежности к одической традиции. Лермонтовский текст мыслится как судьбоносное сражение за восстановление всеобщего порядка и актуализация исторически апробированной массовым сознанием эстетической формы, соединяющей прошлое и настоящее. Посредством последней задаются рамки процесса преображения себя и мира, тематически наполняемые иными литературными адресами. Стиховая форма лермонтовского текста, усвоенная читателями со школы, облегчает ему вхождение в мистериальный процесс, ритуализирует само пространство стиховой речи, дает радость возвращения к знакомому, к собственному и общенациональному «детству», к единству памяти и победы. Во-вторых, показано, что И. Жданов выводит тему взаимоотношений лирического субъекта и ветра, заданную П. Б. Шелли в «Оде западному ветру» (перевод Б. Пастернака) и Ф. Тютчевым в «О чем ты воешь, ветр ночной?», на принципиально новый уровень ее решения. В стихотворении современного поэта

лирический субъект не только, как у Ф. Тютчева, осознает инфернальную природу ветра и осуществляет его заклинание, но вступает с ним во взаимодействие посредством ритуально-мифологического акта, направленного на космогоническое восстановление ввергнутого в пучину Хаоса мира.

В-третьих, установлено, что за счет ритуального контекста в «Оде ветру» возникает ситуация жанрового синкретизма, где элегическое и гимническое (одическое) начала, гармонично сочетающиеся в текстах английского романтика и русских классических поэтов, выступают как конструктивные силы единого мистериального процесса, в который вовлечены не только субъект и мир, но и автор и читатели. В-четвертых, фиксируется выражение в «Оде ветра» мифопоэтической связи между образами ветра и воздуха как двумя ведущими стихиями в поэзии И. Жданова, программно вынесенными в заглавие итоговой книги его стихов. С одной стороны, хаотическая стихия ветра прочитывается как антипод воз*дух*а, символа животворного *дых*ания, *душ*и человека. Но, с другой стороны, архаическая семантика ветра позволяет говорить о единстве его с воздухом как с точки зрения целостности в потоке хаотической стихии («летит послушнее числа/сквозь волосатый выдох зла» (63)), так и с точки зрения включенности в динамику космогонического ритуала в качестве синкретических источников мистериального преображения мира.

Кроме того, подводя итоги исследования, проведенного во второй главе, отметим, что лирический сюжет в «Оде ветру» следует рассматривать как частный случай метасюжета возвращения, семантическое пространство которого формируется на основе универсального синтеза разновременных культурно-исторических мифологем, мифопоэтического опыта литературных предшественников поэта и архетипических феноменов психики человека, описанных в работах по аналитической психологии. Возвращение знаменует духовное преображение ждановского человека и восстановление у него изначального онтологического мировосприятия. Последнее характеризуют следующие черты: ощущение себя проводником божьей воли, объективированной

в переживании совести, восприятие каждого отдельного человека в качестве части целокупного организма, понимание природного мира как дома для всякой живой твари и осознание времени как длящегося настоящего, вбирающего в перспективе циклического возвращения прошлое и будущее. В то же время наделенный сакральными знаниями ждановский человек ищет диалогического соучастия других людей в судьбе мира, потому что только во всеобщем творческом порыве мыслится поэтом осуществление гармонизации бытия. Конвергентная ориентированность на «другого», являющаяся доминантой художественной аксиологии И. Жданова, непосредственно выражается на уровне субъектной организации его стихотворных текстов. Поэтому анализ данной структуры становится закономерным продолжением нашего исследования мифопоэтики автора книги «Воздух и ветер».

ГЛАВА 3. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ И ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК И. ЖДАНОВА

3.1 Субъектная организация в свете авторской стратегии поэтического творчества и сочетание форм лирического высказывания в стихотворных текстах

В работах, посвященных исследованию поэтики И. Жданова, проблема субъектной организации обычно занимает второстепенное место. Связано это, прежде всего, со стремлением литературных критиков и литературоведов «овладеть» более общими стилевыми характеристиками, прямо раскрывающими идейно-смысловой потенциал лирики поэта, чье имя до сих пор соотносится с актуальным современным литературным процессом.

Одной из самых первых работ, где рассматривается субъектная структура лирики И. Жданова, включенной в состав метареализма, является пособие Л. П. Быкова, А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой «Русская литература XX века. Проблемы и имена» (1994 г.). Исследователи отмечают отсутствие в стихотворениях поэта как «традиционного образа лирического героя», так и «обычной для концептуализма поэтической маски». Лирическое высказывание у поэта, с их точки зрения, преимущественно ориентировано на отражение самой реальности, как бы поглощающей авторское «я» [Быков, Подчиненов, Снигирева, 1994, с. 92].

По мнению И. Е. Васильева, автор книги «Воздух и ветер» не стремится превратить «текст в самораскрытие и тем более в лирические откровения с однолинейными интенциями (жалобы, мольбы, признания, упования и т.д.)» [Васильев, 1999, с. 205]. Личностное начало в стихотворениях поэта, считает ученый, «как бы растворяется в потоке бытийственных метафор» [Там же, с. 206].

В. В. Абашев в монографии «Пермь как текст» исследует творчество И.Жданова в аспекте реализации общего принципа, существенно повлиявшего на

«развитие актуальных поэтических движений в восьмидесятые годы». Таковым принципом, по мнению специалиста, является «деперсонификация субъекта лирического высказывания» [Абашев, 2000, с. 325], выразившаяся в отказе от лирического героя. Ссылаясь на рефлексию самого поэта, он обозначает в качестве одной из главных причин данной установки – реакцию на официозную литературу, в частности, поэзию шестидесятников, для которой был свойственен открытый лиризм, предполагающий создание «вдохновляющего образа героя-современника» [Там же, с. 326]. Помимо этого, В. В. Абашевым выделены частные конструктивные факторы поэтики Жданова, определяющие деперсонификацию субъекта речи. Во-первых, лирическое «я» в стихотворных текстах поэта, на взгляд исследователя, стремится раствориться в мире, приобретающем черты «всеобщей среды» [Там же, с. 329], но и мир вторгается в личные границы субъекта, что им «переживается драматически, как покушение на персональную самость» [Там же, с. 330]. Во-вторых, сосредоточенность поэта «на чувстве богооставленности, утраты целостности первоначального состояния бытия» выражается в «ощущении зыбкости» существования субъекта в художественном мире. В-третьих, космологичность мироощущения поэта приводит к тому, что «все личное растворяется во всеобщности космогонического мифа, онтологизируется». Наконец, В. В. Абашев фиксирует медиумичность как принципиальную черту лирического «я» в поэзии И. Жданова, которая, с точки зрения ученого, характеризуется следующей зависимостью: «медиум тем совершеннее, чем меньше его личностная плотность» [Там же, с. 331]. Однако, несмотря на указанные особенности, В. В. Абашев отмечает существенность в стихотворных текстах поэта чисто лирической (эмоциональной) составляющей.

Следует отметить, что еще 1990 г. М. Н. Эпштейн в докладе, посвященном тенденциям в современной поэзии, указал на то, что «художественное сознание 80-х годов избавилось» от «индивидуалистического предрассудка: ни один лирический герой сейчас не возопиет против социального гнета и унижения, как в стихах поэтов-шестидесятников, потому что *исчез сам лирический герой*». У

метареалистов, считает исследователь, на смену данной субъектной формы пришло лирическое «"оно", которое свободно проходит сквозь пространства разных эпох и культур и поэтому не чувствует себя стесненным в своем исторически тесном пространстве» [Эпштейн, 2005, с. 230].

Е. А. Князева, развивая подход В. В. Абашева, обращается к изучению «форм лирической субъективности» в поэзии И. Жданова. Наряду с традиционными формами субъекта речи в творчестве поэта она выделяет такую форму, как «межличностный субъект», которая представляет собой «совокупность и соотношение» лирического «я», лирического «мы» и лирического «ты» в границах одного текста или связанных друг с другом текстов. Через разные точки зрения («"дистантную" и "контактную" <…>, "внешнюю" и "внутреннюю"» [Князева, 2000, с. 145]), закрепленные за каждым элементом межсубъектного целого, как считает она, выражается «полиморфное видение действительности, т. е. авторское высказывание о мире» [Там же, с. 112-113].

Взаимоотношения лирического «я» и мира, констатирует исследователь, строятся «по принципу зеркальности», где первый выступает по отношению ко второму «отражающим или отражающимся». Согласно этой логике, лирические «мы» и «ты» предстают «как иноформы (отражения) лирического "я"» [Там же, с. 120], поэтому столь существенными, по мнению Е. А. Князевой, для творчества И. Жданова являются противоположные друг другу образы окна и зеркала. К лирическому «мы», отмечает специалист, поэт обращается в свете «архаизации человеческого существования», в результате оно «оказывается зачастую беспомощным, испытывающим страх перед бездной, бесконечным небом» [Там же, с. 121]. Е. А. Князева считает, что лирическому «мы» также присущи и демиургические устремления, связанные с желанием поэта восстановить целостность мироздания. Лирическое «ты» в субъектной системе Жданова, с ее позиции, наряду с отмеченным выше иноформным положением, выступает «как субъект другого сознания» [Там же, с. 123], для которого характерно быть

«рецептором по отношению к миру природы и свидетелем, очевидцем мира творимой культуры» [Там же, с. 125].

А. А. Житенев, как и В. В. Абашев, предлагает рассматривать поэзию И. Жданова сквозь призму общего «кризиса субъектности» [Житенев, 2012, с. 97], отчетливо проявившегося в неподцензурной поэзии 1970-1980 гг. Ученый фиксирует отголоски данного кризиса «уже в эссеистике первой и второй волн эмиграции» [Там же, с. 75] и определяет их в качестве первоначального эстетического сдвига, приведшего к смене парадигмы в субъектной сфере, – «переосмысление тезиса о тождестве личности и слова» [Там же, с. 376]. Стремление к ревизии модернистского наследия, «недоверие к реальности, отчужденное отношение к скрытым в ней возможностям» [Там же, с. 76] привели, с точки зрения исследователя, поэтов последней четверти XX века к «окончательному отказу от такой трактовки текста, в центре которого непременно находится личность автора, трансцендирующая и себя и мир» [Житенев 2012, с. 101]. К похожему выводу приходит А. М. Уланов, изучающий современную поэзию и поэзию Жданова, в частности, в аспекте отхода «от идеи самовыражения, вообще – описания авторских переживаний» [Уланов, 2012, с. 4].

О. Н. Меркулова (Зайцева) исследует «специфику лирического "я"» и «концепцию человека» [Зайцева, 2005, с. 63] в творчестве И. Жданова с точки зрения особенностей функционирования метафизической (философской) поэзии. Она устанавливает характерную для философской лирики тождественность лирических «я» и «мы» в стихотворных текстах поэта. Принцип тождества, по ее мнению, определяет в поэзии Жданова отношения человека (субъекта) и мира, которые находятся «в постоянном диалоге» [Там же, с. 66]. Метафизическая заданность восприятия лирического «я», как показывает исследователь, направлена на «проникновение в трансцендентальную сторону бытия» [Там же, с. 63], где происходит «постижение Творца, а через Него – всего мира» [Там же, с. 67].

Воплощение в поэзии Жданова парадигмальных идей символизма, преимущественно реализованных в творчестве А. Белого, стало предметом исследования О. Р. Темиршиной. Она выявляет у современного поэта традиционный для символизма «тип лирического героя, который связан с мотивами пути-восхождения и вертикальным устройством мироздания» [Темиршина, 2012, с. 272]. Но в текстах, где поэт обращается к природному миру, О. Р. Темиршина фиксирует отсутствие действующего героя, потому что «он заменяется динамикой самих пейзажных образов, которые всегда подвижны» [Темиршина, 2012, с. 264].

Таким образом, в рассмотренных работах, обращенных к исследованию субъектной организации поэзии И. Жданова, можно выделить следующие ключевые моменты: во-первых, для лирики поэта характерна ослабленная выявленность личностного начала, что приводит к деперсонификации субъектных форм лирического высказывания и появлению в стихотворных текстах межличностного субъекта. Во-вторых, в рефлексии специалистов о субъектной структуре текстов И. Жданова прослеживаются две противоположные тенденции: с одной стороны, фиксируется драматическое переживание субъектом боли от столкновения с бытием (миром), разрушения телесной границы, а с другой стороны, определяется стремление к восстановлению целокупного состояния мира, например, через демиургическое собирание лирическим «мы» его рассогласованных частей в единое целое. В-третьих, лирическое «я» в поэзии автора книги «Воздух и ветер» направлено на метафизическое освоение бытия, поиски онтологического единства человека с Богом и миром.

Учитывая данный опыт исследования поэзии И. Жданова, обратимся к субъектной структуре стихотворных текстов поэта и

– рассмотрим основные формы субъекта лирического высказывания, как они работают на воплощение метасюжета возвращения, как выражаются через их выбор и сочетание в границах одного текста аксиологические доминанты художественного мышления поэта;

– определим особенности взаимодействия порождающего и воспринимающего сознаний в лирических событиях И. Жданова, а также художественные средства, которые использует автор, чтобы актуализировать основной миф своего творчества в сознании читателя и сделать его соучастником процесса мистериального преображения бытия;
– изучим, как реализуются и получают концептуальное развитие в творчестве И. Жданова принципы субъектной организации неклассической лирики, в частности русской поэзии последней трети XX века.

Для формирования методологической основы, необходимой для дальнейшего исследования, обратимся к основным подходам в литературоведении, с помощью которых возможно системное описание субъектной организации отдельного стихотворного текста и в целом поэтического творчества того или иного автора.

Наиболее системно вопросы организации субъектной сферы стихотворных текстов и воплощения в ней авторского сознания представлены в работах Л. Я. Гинзбург, Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана. Методологической основой подхода исследователей стало учение М. М. Бахтина об авторе и герое в художественной литературе, а также идейный состав работ 1920-х г. Ю. Н. Тынянова. На материале русской классической поэзии XIX века Л. Я. Гинзбург рассматривает присутствие личности поэта в лирике. Исследователь отмечает, что лирическую поэзию независимо от тематической и жанровой принадлежности всегда определяет «единство авторского сознания, сосредоточенность его в определенном кругу проблем, настроений» [Гинзбург, 1997, с. 148]. Способом выражения данного единства может быть, как в случае М. Лермонтова, лирический герой, при восприятии которого читатель «одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника» [Там же, с. 149]. Причем этот двойник, как она считает, не является биографической личностью самого автора, а выступает «"идеальной" личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта» [Там же, с. 150]. Иную

стратегию воплощения авторского сознания Л. Я. Гинзбург рассматривает применительно к поэзии А. Фета, в ней личность представляется через особый взгляд (призму), где «преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы» [Там же, 148].

Подобную оппозицию в поэзии второй половины XIX века фиксирует и Б. О. Корман: с одной стороны, он выделяет лирику А. Фета и тяготеющих к нему поэтов (Я. Полонский, Ф. Тютчев, А. Майков), для которых характерны невыраженность субъекта речи, сосредоточенность на поэтическом мире и интерес «к личности, поднятой над историей и соотносимой с космосом» [Корман, 1971, с. 112]. В лирике Н. Некрасова, А. Добролюбова, М. Михайлова и Н. Огарева, с другой стороны, исследователь фиксирует использование преимущественно «субъектно-определенных форм выражения авторского сознания», в частности, лирического героя. Последний, а также «автор повествователь», «собственно автор» и «герой ролевой лирики» образуют, согласно концепции Б. О. Кормана, систему выражения авторского сознания. У каждого из этих субъектов речи в лирической системе конкретного поэта возникает субъектная сфера, определяющаяся совокупностью «однородных точек зрения» [Там же, с. 89]. Под «точкой зрения» исследователь понимает «отношение субъекта к объекту», в зависимости от специфики данных отношений им выделяются три основных их типа: «пространственная (физическая), временная» [Там же, с. 88] и идейно-эмоциональная.

Б. О. Корман, как Л. Я. Гинзбург, отмечает двуплановость лирического героя, выразившуюся в том, что тот «и носитель речи и предмет изображения». Его личностная воплощенность обусловлена «определенностью бытового, житейского, биографического облика и резкой характерностью эмоционально-психологического склада» [Там же, с. 93-94]. Напротив, в стихотворных текстах, где субъектом речи выступает автор-повествователь, на первом месте стоит не изображающая личность, а изображаемый поэтический мир, отдельные события и ситуации. Обычно автор-повествователь, как считает исследователь, не получает

грамматического выражения в тексте и характеризуется, прежде всего, способом изображения художественной действительности. Автор-повествователь близок другому лирическому субъекту – собственно автору, который может быть грамматически выявленным (личные местоимения первого лица ед. или мн. числа), однако его определяет «не автохарактеристика», как в стихотворениях с лирическим героем, а наблюдения и размышления, что «отделяются от "я" и обретают в какой-то степени самостоятельное существование» [Там же, 90]. Наконец, в ролевой лирике, согласно Б. О. Корману, автор уходит от прямого высказывания и на первое место выводит сознание другого лица (героя), выраженное в лирическом монологе. Позиция автора в лирических произведениях такого типа выявляется в особенностях композиции, в выборе сюжетно-образного «материала, его расположении и освещении» [Там же, с. 100].

Формирование «единого авторского образа» [Там же, с. 107], как считает Б. О. Корман, определяется не только субъектной сферой лирической системы, но и ее основным эмоциональным тоном, представляющим собой «единое чувство», пронизывающее разные стихотворные тексты и выступающее «эквивалентом мировоззрения» [Там же, с. 109] автора.

Наряду с формально-субъектной организацией поэтических произведений, Б. О. Корман изучает возможности введения чужого сознания в текст, которое не совпадает с сознанием основного субъекта речи. На уровне отдельного стихотворения и лирической системы в целом соотнесенность участков текста с «субъектами сознания» [Корман, 1986, с. 56] образуют содержательно-субъектную организацию. Развивая подход М. М. Бахтина к литературному произведению, преимущественно прозаическому, как разноголосому явлению, Б. О. Корман исходит из того, что поэтическое многоголосие, как несобственно-прямая речь в эпосе и отраженное чужое слово в драме, является основным средством воплощения двух и более сознаний в лирике эпохи реализма. Основное и «чужие» сознания в стихотворных текстах, согласно исследователю, характеризуются прямо-оценочной и фразеологической точками зрения

соответственно, за последней стоит «отношение между субъектом и объектом в речевой сфере» [Там же, с. 56].

С. Н. Бройтман в исследовании субъектной структуры лирических произведений также исходит из учения М. М. Бахтина, только из того положения, что «во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория другого, отношение» автора к «другому» [Бахтин, 1979, с. 164], герою. С позиции межсубъектных отношений в эстетической деятельности С. Н. Бройтман рассматривает систему лирических субъектов, предложенную Б. О. Корманом. В лирике, с точки зрения ученого, не произошла объективация героя, в результате «вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные» [Бройтман, 2004, Т.1, с. 342], уходящие корнями в синкретическое хоровое прошлое. В стихотворениях с повествователем и ролевым героем субъектно-субъектные отношения затеняются выдвижением на первый план авторского и геройного начала соответственно. В первом случае создается «иллюзия неразделенности говорящего на автора и героя», а во втором случае – субъект «открыто выступает в качестве "другого", героя, близкого, как принято считать, к драматическому» [Там же, с. 343]. В стихотворениях с лирическим героем и лирическим «я», как показал С. Н. Бройтман, данные отношения выражены более рельефно, особенно это относится к случаям с лирическим героем. Его принципиальная двуплановость принимает в рефлексии ученого форму «дополнительности» [Там же, с. 345] автора и «другого». Термин «лирическое "я"» С. Н. Бройтман использует как альтернативу кормановскому «собственно автору», в силу того, что тот «подталкивает к отождествлению автора и субъекта речи» [Там же, с. 343]. Лирическое «я», согласно его определению, выступает как «субъект-в себе», то есть «не становится собственной темой» [Там же, с. 344], как в случае лирического героя.

Межсубъектные отношения, показывает исследователь, могут открыто проявляться в стихотворных текстах через «косвенные формы высказываний»,

когда «субъект речи смотрит на себя со стороны – как на "другого"». Грамматическим выражением последнего являются личные местоимения второго и третьего лица единственного числа, инфинитив или наречие, определяющие «состояние, отделенное от его носителя». Более сложными являются «синкретические и диалогические формы высказываний» [Бройтман 1998, 28]. К их важнейшим средствам выражения относятся немотивированный переход от первого лица к третьему, несобственно-прямая речь, поэтическое многоголосие, сложные сочетания различных точек зрения и интенций. Интенция определяется «ценностной экспрессией субъекта, направленной не на объект», как в случае точки зрения, «а на другого субъекта» [Там же, с. 27].

С. Н. Бройтман, чтобы представить классический и неклассический периоды в русской поэзии с позиции целостности [Там же, с. 29], изучает субъектную структуру в единстве с образной, тесная связь между которыми неоднократно отмечалась в работах отечественных литературоведов. Классический этап развития русской поэзии характеризуется, согласно традиционным представлениям, «исходным началом или первообразом», ориентированным на «конкретное и конечно-размерное» [Там же, с. 29]. Не оспаривая это утверждение, С. Н. Бройтман доказывает, что подспудно в творчестве поэтов XIX века, начиная с А. Пушкина, развивалось иное начало, неклассическое, ориентированное «на актуальную бесконечность». Его проявлением на субъектном уровне стало «вхождение в русскую лирику не только такого "я", которое умеет видеть себя со стороны (как "другого"), но и реально "другого"». К концу XIX - началу XX веков данные тенденции, обосновывает исследователь, приводят к качественным изменениям в субъектно-образной сфере русской лирики, сопоставимым с «революцией» в области ритмики, рифмы и строфики. В результате происходит активное использование поэтами синкретических и диалогических форм, определяющих «парадигматическую межсубъектную целостность» [Там же, с. 214] и

возвращение на новом витке исторической поэтики к таким архаическим формам образного языка, как психологический параллелизм и метаморфоза.

Очевидно, что подход С. Н. Бройтмана открывает новые возможности в системном изучении субъектной структуры лирических произведений, к тому же теоретико-методологические принципы, лежащие в его основе, позволяют более полно описать особенности функционирования индивидуальных поэтических систем, развивающихся в парадигме неклассической лирики. В рамках неклассической парадигмы формируется и поэтическое творчество И. Жданова, поэтому при исследовании субъектной организации его стихотворных текстов мы будем придерживаться преимущественно методологии данного подхода, который предполагает рассмотрение ее в единстве с образной организацией. При этом опыт изучения Л. Я. Гинзбург лирических субъектов и отдельные аспекты субъектно-объектного подхода Б. О. Кормана будут учитываться нами при обращении к таким проблемам, как выявление личностного начала в поэзии И. Жданова, классификация лирических субъектов в его стихотворных текстах и определение двух и более лирических сознаний в границах одного текста.

И. Жданов в эссе, посвященном памяти Е. Блажеевского, обращается к проблеме лирического героя в русской неподцензурной поэзии последней трети XX века и фиксирует, что для поэтов его поколения творчество представителей Серебряного века выступало как образец «невиданной эстетической и этической силы», где каждый из них «выстраивал свою биографию в своем письме не менее как житие» [Жданов, 2014, с. 50]. На похожее восприятие в 1960-х годах представителей русского модернизма начала XX века указывает поэт М. Айзенберг, сравним: «Именно поэты Серебряного века (в основном акмеисты) стали главными культурными героями той среды, которая возникла из небытия. Их *жития* складывались по крупицам из редких мемуаров, часто апокрифических, или устных легенд, чтобы снова разойтись наподобие притч» [Айзенберг, 2004, с. 24].

Обращение к лирическому герою по примеру старших поэтов, обладавших «даром несомненности своей жизни», согласно автору книги «Воздух и ветер», «в сложившейся исторической ситуации» было не возможно, поскольку «ограниченный (вполне самодостаточный) мир», омываемый «сокрушительными стихиями», неизменно проступал бы «как непредусмотренная ржа» на облике субъекта. Те же, кто сохранял в творчестве «по традиции <…> приверженность к лирическому герою», по мысли поэта, были вынуждены либо раствориться в тотальной рефлексии, неизбежно перерастающей «в уныние, в нудьбу, нытье», либо сделать вид, что ничего не происходит, и не впускать в лирический мир «реальную историческую шизофрению, нелепость и абсурдность частной жизни» [Жданов, 2014, с. 50-51].

Однако, отказавшись от лирического героя, психологический облик и художественное бытие которого в поэзии Серебряного века во многом формировались на материале биографического опыта художника[36], И. Жданов сохраняет общую идейно-эмоциональную тональность лирических высказываний, обеспечивающую единство художественного мира поэта. Важнейшими формами ее выражения являются устойчивая ценностно-мировоззренческая ориентация высказываний субъектов речи, обладающая универсальным общечеловеческим значением, и инвариантное развитие сюжетных событий в стихотворных текстах поэта.

Эссе И. Жданова интересно еще и тем, что позволяет понять культурно-исторические предпосылки и стилевые особенности «творческого поведения» [Быков, 1994, с. 164] поэта, отталкивающегося от эстетического опыта предшественников. В этом плане важно отметить: И. Жданов не только указал на воплощение биографии поэтов Серебряного века в их собственном творчестве, но и зафиксировал ее переход в качественно иное состояние – «житие», достигаемое не с помощью художественной стилизации, а за счет ресурсов поэтического слова и внутреннего потенциала творческой индивидуальности. Актуализация «личностно-субъективного в поэзии XX столетия», явившаяся как реакция на

«тотальное обезличивание жизни» [Там же, с. 166], приводит к тому, что художник-постсимволист, как показал Л. П. Быков на примере С. Есенина и А. Ахматовой, начинает себя осознавать не простым «статистом, но "соучастником судьбы", готовым противостоять как исторически-бытовой, так и бытийной предопределенности» [Там же, с. 170].

Переживание «истории в себе и себя в истории», когда «*биография* с ее здравосмысленной линейной связностью, предсказуемостью и самосозидаемостью, заменяется *судьбой*» [Левин и др., 1974, с. 49-50], становится, по мнению авторов работы о русской семантической поэтике, ключевой особенностью художественного мышления О. Мандельштама и А. Ахматовой. В стихотворениях поэтов, обосновывают исследователи, «авторское я <…> оказывается равновеликим культуре, природе, истории» [Там же, с. 59] и осуществляет «нравственно-личностной памятью» синхронизацию в актуальном настоящем духовного и эстетического опыта предшествующих эпох, «призванного восстановить соотносимость истории и человека» [Там же, 1974, с. 51].

Онтологизм лирики акмеизма оказал значительное влияние на художественное мышление русских поэтов XX века (И. Бродский, А. Кушнер, поэты группы «Московское время» и др.), в том числе и на И. Жданова, сравним: «стихи – это то, что, не являясь дневником, имеет отношение к освидетельствованию, к *нахождению равновесия между частным существованием и общей историей*» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 6]. Но если для старших поэтов индивидуализм и онтологическая самодостаточность своего существования выступали основополагающим фактором для реализации творческой программы гармонизации мира и очеловечивания истории, то И. Жданов, решая задачи не меньшего масштаба, вынужден был искать стабилизирующую основу (опору) в том, что предшествовало личному бытию, – коллективном бессознательном и языке.

Такая переориентация отражает общую тенденцию в русской неподцензурной поэзии последней трети XX века, сравним: «Да, *авторское (в том числе лирическое) "я" как таковое представляет теперь для поэта мало интереса.* <…> Это раньше восторг открытия художественной истины превращал поэта в пророка, мессию, носителя абсолютного знания. Художественная истина по-прежнему абсолютна, но только в своем, *эстетическом, пространстве*. От модернистской (и вообще романтической) установки на социально-культурный профетизм получена такая сильная прививка, что в обозримом будущем все подобные рецидивы в искусстве явно не окажутся актуальными. <…> Модернистский лозунг "Музыка прежде всего" сменяется чем-то вроде "Прежде всего язык", в чем выражается общая метафизическая интуиция о том, что не *мы владеем языком, а язык владеет нами*» [Кулаков, 1999, с. 273-274].

И. Жданов, судя по некоторым высказываниям, признает за языком такого рода полномочия, в то же время для него очевидна и профетическая природа поэтического дара[37]: «Вообще-то, имеется в виду современный художник: отказавшись от функций пророка, он неизбежно впадает в соблазн Герострата». Присвоение себе права, данного Богом, быть пророком, приводит, как считает И. Жданов, к подмене истинного призвания поэта своекорыстием мелкого провидца, делающего дар «своей собственностью» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 28]. А подмена, с точки зрения автора книги «Воздух и ветер», равносильна его утрате:

> «И когда ты в угоду бессчетным затеям
> навязаться захочешь какой-нибудь цели,
> расплетая дорогу на тропы провидца
> (словно подвиг Гераклу навязан Антеем
> для того чтобы только в безумном веселье
> от земли оторваться и ввысь устремиться)» (с. 111-112).

Единство языковой и профетической ипостасей лирического высказывания выражается в понимании И. Ждановым пророка как проводника божьей воли. Очевидно, что для художника слова проводящая способность может быть реализована, прежде всего, через поэтический язык:

«Ты, как силой прилива, из мертвых глубин
извлекающей рыбу,
речью пойман своей, *помещен в карантин*,
совместивший паренье и дыбу» (с. 113).

Захваченность потоком речи (сравним с мифологическим сближением в языке *речи и реки*) и способность из его глубин выносить через творческую активность архетипические феномены общечеловеческого опыта определяют образ ждановского поэта.

Несмотря на масштабность задач, которые поэт ставит перед своим творчеством (поиски ориентиров цельности мира и соразмерной человеку истории), «в условиях молчания, в условиях культурной катастрофы, гибели языка» [Кулаков, 1999,с. 257] его творческое поведение не выходит за рамки жизни частного лица. Однако это не означает, что поэта нужно воспринимать, согласно постмодернистским канонам, лишь в качестве того, кто «пишет хорошие стихи и тем интересен» [Абашев, 2000, с. 355], поскольку ждановская поэзия являет собой, прежде всего, воплощение духовного опыта по изживанию всеобщей немоты, адресованного воспринимающему сознанию читателя:

«Посмотри: *чернотой и безмолвием ртов*,
как стеной вороненой,
зачаженные всплески эдемских кустов
окружают тебя обороной» (с. 114).

Активизация за счет рецептивной практики духовно-нравственного потенциала человека мыслится поэтом как этап на пути к всеобщему мистериальному преображению космоса жизни.

Деперсонификация лирического высказывания привела к выдвижению на первый план в стихотворных текстах поэта следующих субъектных форм: лирическое «я», лирическое «мы» и безличный субъект речи, который ведет высказывание от третьего лица. Одна из этих форм в конкретном тексте может выступать в качестве основного лирического субъекта, но далеко не всегда единственного, поскольку для поэзии исследуемого автора характерно неклассическое сочетание нескольких субъектов в пределах одного

стихотворного текста, предполагающее мену стоящих за ними интенций и точек зрения.

Функциональную направленность элементов субъектной структуры и зависимость их друг от друга можно представить следующим образом: внимание безличного субъекта речи сосредоточено преимущественно на внешнем (природном) мире и бытие героя, выступающего в большинстве случаев с позиции «ты», и комплексе характеризующих их проблем, обуславливающих особенности художественного мышления автора. Обращение к лирическому «я» позволяет изнутри художественного мира и с позиции саморефлексии, совпадающей в некоторых случаях с положением «ты», обратиться к тем же проблемам. Присутствие в текстах лирического «мы» расширяет рефлексию субъекта речи до масштабов либо двух человек, либо всего человечества. Сочетание лирических субъектов в одном тексте позволяет совместить их интенции и точки зрения в единое целое, тем самым расширить смысловое поле рассматриваемых автором проблем.

Мы не стали здесь останавливаться на изучении особенностей функционирования в стихотворных текстах И. Жданова в качестве основного субъекта речи лирического «я» и повествователя (см. приложение №2), а сосредоточились на исследовании феномена сочетания различных субъектов (от «я», «мы», без местоименного маркирования) в одном тексте и синкретических, диалогических и метатекстовых форм лирического высказывания. Выбор обусловлен тем, что анализ данных субъектных форм позволяет расширить представления о художественной аксиологии поэта и определить контекстуальную связь его творчества с неклассической традицией русской лирики.

Е. А. Князева рассматривала сочетание субъектов лирического высказывания в поэзии метареализма как «совокупность и соотношение по-разному грамматически выраженных, чередующихся в тексте форм авторского присутствия: лирическое "я", лирическое "мы", лирическое "ты", которые

представляют собой разные точки зрения на мир» [Князева, 2000, с. 112]. С позиции изменения точек зрения при совмещении в одном тексте различных «форм лирического повествования и субъектов речи» [Руденко, 2002, с. 144] С. Г. Руденко исследовала стихотворные тексты В. Хлебникова. Нужно отметить, что она основывалась на подходе, разработанном Б. А. Успенским на материале поэтического творчества того же автора. Причем исследователь не изучает непосредственно данные случаи, однако возможность их интерпретирования в указанном аспекте определяется из его рассуждений: «в результате динамики авторской позиции <…> одновременно одни и те же лица именуются различным образом – взаимно противопоставленными местоименными формами» [Успенский, 1994, с. 243].

Применяя к творчеству И. Жданова опыт исследования межсубъектных форм в неклассической лирике, мы учитывали то, что могут меняться не только точки зрения (преимущественно фразеологическая), но и интенции, характеризующиеся направленностью на другого субъекта. Были выделены четыре типа сочетаний форм лирического высказывания в пределах одного текста: 1) от «я» и «мы»; 2) от безличного субъекта речи и «я»; 3) от безличного субъекта речи и «мы»; 4) от безличного субъекта, «я» и «мы». Порядок следования той или иной формы друг за другом не учитывался при анализе.

Обратимся к стихотворным текстам поэта, где лирический субъект ведет высказывание от первого лица как единственного, так и множественного числа. Например, текст «Это всего лишь щепоть пустоты» по способу лирического повествования делится на три части. В первой субъект речи маркируется как лирическое «я» и направляет интенцию на «другого» (возлюбленную субъекта), выраженного местоимением во втором лице. Между «я» и «ты» наличествует разногласие, оборачивающее онтологической катастрофой, поскольку локальный разрыв между людьми выражает в контексте творчества И. Жданова утрату единораздельной цельности мира (отсюда появление чувства вины без вины, не имеющего привязанности к конкретному адресату):

«ты меня встретишь подобьем улыбки,
словно стесняясь своей красоты.
Это из сказок, из тени степной
ветер приносит молчанье цикады,
ветер ночной, примиряющий взгляды
и наполняющий нас тишиной.
Я виноват или ты не права,
или вина без вины виновата –
стынет в ночи за грядою Арбата
под мостовою сухая трава».

Во второй части высказывание ведется от «мы», где субъект представляет, что они, стремясь обрести цельность в единстве двух сердец, покидают пространство города, готовые пройти сквозь бездну неизведанного:

«За руки, медленно, как по воде,
словно *во тьму*, осторожно ступая, –
так мы пойдем. И никто не узнает,
как мы ушли, не споткнувшись нигде».

Однако данное устремление не получает сюжетного развития, поскольку в представление субъекта речи вторгается разрушительная сила действительности, на субъектно-образном уровне объективированная в виде отражения в стекле автобуса, на которое смотрит лирическое «мы» как бы на себя со стороны:

«Или в автобус гремящий войдем,
сядем куда-нибудь, глядя, как прежде,
в два одиноких стремленья к надежде –
это они проплывут за окном.
Это автобусный дым или чад
книжной, стальной, на колесах цикады,
свет разрушающей, режущей взгляды
и отрезвляющей нас невпопад».

В третьей части текста происходит вновь переход к высказыванию от «я», где субъект, сидящий один в автобусе, констатируют безуспешность предпринятых усилий: «Не продохнуть – бесполезны уловки –/щелкну в пятак на замерзшем окне» (с. 57).

Рассмотрим на примере текста «Когда неясен, грех дороже нет вины» случай более сложной субъектной организации лирического высказывания от «я» и «мы». В начале текста лирический субъект фиксирует неясность возникшего у него греха, выступающего знаком разрыва связи человека и Бога: «Когда неясен грех, дороже нет вины –/и звезды смотрят вверх и снизу не видны./Они глядят со стороны на нас, когда мы в страхе…». Из рефлексии субъекта речи становится ясно, что причиной возникновения чувства греха является разобщенность людей. Причем, чтобы это осознать, ему необходимо было встать на точку зрения звезд и посмотреть на себя со стороны: «Они глядят со стороны, колючий сея свет,/и *он*

проходит полость рук, разомкнутых в обиде,/и возвращается назад, но звезд на месте нет».

Именно о таком вненаходимом положении во второй части текста вопрошает лирическое «я», выделенное из общего «мы»:

> «И кто – скажите мне – хоть раз подняться выше смог,
> чтобы увидеть, как течет не отсвет по карнизу,
> не тень ручная по стене, а вне лица упрек?
> Как эти звезды приручить, известно только Богу.
> Как боль неясную унять, понятно только им.
> Как в сердце черном возродить любовь или тревогу?
> Молчат. И, как перед собой, пред небом мы стоим» (с. 61).

Данный голос может прочитываться как стремление субъекта, впервые осознавшего всю тяжесть своего положения, разобраться в происходящем, поэтому он и адресуется абстрактному «другому» («И кто»). В то же время под этим «кто» может выступать любой человек, в том числе и читатель, которого первичный автор стремится приобщить к решению поставленной в тексте онтологической проблемы.

Завершается текст четверостишием, где субъект речи смотрит на мир с вненаходимой точки зрения: «И снег проходит нагишом, невидим и неслышим, и продолжается полет давно умерших птиц,/и, заменяя звездный свет, упрек плывет по крышам,/и я не чувствую тебя, и страх живет вне лиц» (61). Позицию «я» в данном высказывании можно рассматривать двояко: с одной стороны, разрыв между «я» и другим («ты»), представленный отсутствием чувственной связи между ними, воспринимается как прямое высказывание. Связано это с тем, что его восприятие, обусловленное сущностными характеристиками, теряет эмоционально-личностную направленность. С другой стороны, интенцию лирического «я» можно воспринимать в качестве голоса, что встраивается в образный ряд наравне с другими определителями разобщенного состояния людей.

Только в одном тексте данного типа утверждается на субъектном уровне преодоление разрыва между людьми, обусловливающегося «рассогласованностью миропорядка» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 66]. Речь идет об уже известном по

второй главе «Неразменном небе», где лирический субъект (коллективное «мы») становится демиургом возвращенной реальности, соразмерной человеку:

«И тогда мы пойдем, соберемся и свяжемся в круг,
горизонт вызывая из мрака сплетением рук,
<…>
И по мере того как земля, расширяясь у ног,
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,
как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы» (с. 101).

Среди стихотворений, где лирическое повествование ведется и от первого, и от третьего лица, встречаются довольно простые случаи, как, например, «Баллада», текст которой разделен на две части: в первой – лирическое «я» организует поэтическое событие, а во второй части лирическое начало затеняется повествованием о судьбе некоего «он»:

«Вот он бродит над землею,
под собой не чуя ног,
мерой Бога именною
бесконечно одинок» (с. 29).

Можно предположить, что поэт создает здесь проекцию лирического «я», косвенно представленную с точки зрения последнего. Однако такое уточнение не вносит каких-либо принципиальных изменений в понимание субъектной специфики данного текста.

Интересный случай представляет собой текст «Неон». В первых двадцати строках актуализировано повествовательное начало, оно направлено на описание мира, находящегося в деструктивном состоянии:

«Плачут деньгами толпы, доносится музыка злая,
словно огненный бык здесь мочой наследил, ковыляя,
словно плачет по гриве, по конскому волосу лента.
И пустой магазин одинок посреди континента».

После данного четверостишия происходит немотивированный переход к высказыванию от первого лица:

«О, ночной магазин, в неподвижные двери экстаза
ты впускаешь и едва замечаешь вполглаза,
что отвесный прибой из замочных разодранных скважин
еле виден тебе – он как будто неровен и влажен» (с. 87).

Появившийся голос становится знаком возможности конструктивных изменений в состоянии мироздания, моделью которого выступает «пустой магазин». В следующем за ним фрагменте текста происходит возвращение к первоначальному повествованию, однако уже в четвертой строке высказывание вновь переходит к лирическому «я». Новый субъект речи наделяется демиургической функцией, направленной на пробуждение остальных людей от сна заблуждений, чтобы вместе с ними восстановить утраченную цельность мира:

«Это гладь фотографий сырыми дождями размыло,
это желтое поле пластами себя развалило.
Перепахано слово. И твой зачарованный пленник –
не озноб и не страх – я держу на горбу муравейник
<…>
Но нельзя подчиняться, чему еще можно открыться.
на оттаявший голос поднимутся скорбные лица.
И засохнет, как кровь, посреди шевелящихся денег
так похожий на твердь и на черный пейзаж муравейник» (с. 88).

Во взгляде на себя со стороны субъект речи предстает как «зачарованный пленник». Значение автономинации было раскрыто С. М. Козловой: «Чудесный младенец так мал, что проникает сквозь замочные скважины, и так колоссально велик, что мурашки на его спине от озноба и страха *перед пленившими его чарами иного бытия* превращаются в мурашки нового человечества» [Козлова, 2002, с. 161]. Учитывая, что чудесный младенец является архетипической проекцией психического облика самого автора, вполне уместно провести аналогию между субъектом речи и поэтом, выступающим в качестве проводника. Косвенно указывает на возможность такого понимания отсылка к произведению Н. Лескова «Очарованный странник», где у главного героя такое же имя, как и у поэта (Иван Флягин).

Рассмотрим два текста, где высказывание ведется как от безличного субъекта речи, так и от первого лица множественного числа. В «Море, что зажато в клювах птиц…» повествователь описывает картину мироздания, замкнутую между двумя полюсами – небом и человеком, обреченным на вечное блуждание «по кругу». Но в последней строке меняется форма повествования, так как

появляется лирический субъект, выраженный личным местоимением: «Небо, разрывающее *нас*, – крест». Такой поворот в субъектной организации позволяет сделать принципиальное уточнение в отношении представленной картины мира: «разрывающее» воздействие неба – крест, который несет человек, – можно уподобить мукам совести, выводящим его из бесконечного повторения бытия в заезженной пластинке истории и приближающим к Воскресению:

«Блуждает изнуренная игла
по кругу, и ушибами горит
черный, несмывающийся срез.
Там стрелочник в горящих рукавах
за волосы подвешен в пустоте –
стрелки перепутаны впотьмах» (с.77).

Этапы процесса рождения поэтического слова в тексте «Концерт», восходящем к «Silentium» О. Мандельштама, прослеживаются на уровне субъектной организации. В первой строфе безличный субъект речи в своей грамматической невыявленности определяет уровень возвращения к состоянию развоплощенности (смерти), когда «музыка поражена /И в пряди струнные рояля/уже вплетается она» (с. 52). Очевидно, что это состояние соответствует той стадии у старшего поэта, когда «обретут <…> уста первоначальную немоту», и предшествует той, где «музыка и слово» [Мандельштам, 1990, Т. 1, с. 71] находятся в нерасчлененном единстве.

Во второй строфе описание воплощения слова передается посредством метаморфозы прорастания:

«Еще чуть-чуть… Наоборот,
сначала будь стерней колючей,
под снегом желтой, и вот-вот
тот шелест чуткий и дремучий
со стеблем вместе прорастет».

Обращение во втором лице, выраженное посредством глагола в повелительном наклонении, определяет направленность высказывания на «другого», выступающего в качестве природного элемента двучленного параллелизма. Человеческий план параллелизма образно разворачивается в третьей и четвертой

строфах, где в первой – субъект речи обращается в такой же повелительной форме только уже к участнику процесса порождения поэтического слова (художнику), а во второй – описывается появление из немоты небытия человеческих лиц:

«Наполни шорохами звук,
верни его в зерно немое –
пускай он выпадет из рук.
И прорастет, усилясь вдвое,
в молчанье брошенный испуг
А после стены прорастут
своей прозрачностью, и лица
из тьмы появятся. И тут
никто не сможет поручиться,
что стебли нас не обоймут» (с. 52).

В результате процесс возникновения поэтического слова становится мистериальным действием, направленным на преодоление разобщенности (стены разногласия становятся прозрачными) и восстановление утраченного единства между людьми. Грамматическим маркером онтологических изменений является переход высказывания в последней строке от безличного субъекта речи к лирическому «мы».

Следует отметить, что такое онтологическое расширение изначальной метатекстуальной семантики стихотворного текста И. Жданова соответствует потенциальной направленности на «другое» сознание мандельштамовского текста[38], выраженной в двух заключительных строках: «И, сердце, сердца устыдись,/С первоосновой жизни слито!» [Мандельштам, 1990, Т. 1, с. 71].

Наконец, в таких текстах, как «Дом», «Увы, уходят со стекла морозные пейзажи» и «Гроза», происходит сочетание всех трех форм лирического повествования. «Дом» к тому же характеризуется сложной зависимостью субъектов речи друг от друга, в основе которой лежат синкретические и диалогические отношения, поэтому к данному тексту мы обратимся в следующем разделе настоящей главы. Здесь же остановимся на двух других текстах из этой группы и проанализируем их субъектную структуру. Оба текста, как часто бывает у Жданова, начинаются со вступления-фрагмента, в котором безличный субъект речи вводит читателя в художественный мир автора, сравним:

«Увы, уходят со стекла морозные пейзажи,

сгорают начисто, дотла, без копоти и сажи,
и там, где ласточка жила, там нет травинки даже.
<…>
Там, за лесами, есть гора, а под горой поселок,
туда, конечно, не дойти, хоть путь туда недолог,
а если даже и дойдешь, то из его колодца
дохнет молчаньем, и пустым твое ведро вернется» (с. 54)
и
«Храпя, и радуясь, и воздух вороша,
душа коня, как искра, пролетела,
как будто в поисках утраченного тела,
бросаясь молнией на выступ шалаша» (с. 50).

После вступления высказывание переходит к субъекту речи, грамматически выраженному личным местоимением первого лица единственного числа – в первом случае и множественного числа – во втором случае. Выделение данных фрагментов в тексте обусловлено не только грамматической локализацией, но и особым взглядом (точкой зрения) на то же событие, оживленным личностно-эмоциональным восприятием субъекта:

«И только небушко над ним, своей судьбе покорно,
висит, как нота на листке, как черная валторна,
и детским голосом моим меня зовет упорно» (с. 54).
и
«Была гроза. И, сидя в шалаше,
мы видели: светясь и лиловея,
катился луг за шиворот по шее,
как конский глаз разъятый, и в душе
мы всех святых благодарили – три,
три раза столб огня охватывал одежду,
отринув в пустоту спасенье и надежду,
как выстрел гибельный, чернея изнутри» (с. 51).

Точка зрения субъекта речи может осложняться интенцией, направленной на «ты». В тексте «Увы, уходят со стекла морозные пейзажи» эта грамматическая форма обозначает условную «другую», возможно, возлюбленную лирического «я». В следующем фрагменте текста они, встретившись в идеальном пространстве «страны преображенья», образуют единое субъектное целое («мы»):

«Тогда мы встретимся с *тобой* под небом той валторны,
и нас колодец напоит своей водой повторной
и с ледяных ветвей вспорхнет отмеченная птица,
попросит песенкой своей у нас воды напиться» (с. 55).

В «Грозе» единство субъектов речи разных фрагментов текста принимает более сложную форму: посредством метаморфозы и глагольных метафор, за которыми скрываются архаические образные параллели, лирическое «мы», включающее в себя личного субъекта, синкретически соединяется с природным миром, в частности, конем[39]. В результате он из объекта безличной рефлексии повествователя становится соразмерным лирическому «мы» в субстанционально-мифологической эквивалентности:

«мы в проигрыше все! Из наших жил
натянута струна, она гудит
и мечется, как нитка болевая,
и ржет, и топчется, и, полночь раздвигая,
ослепшей молнией горит.
<…>
Нам не вернуть языческих времен,
спят идолы, измазанные кровью.
И если бродят среди нас они с любовью,
то это идолы отечества ворон» (с. 51).

Таким образом, проведенный анализ стихотворных текстов И. Жданова, в которых происходит совмещение двух и более форм лирического субъекта, показал, что переход от одного субъекта речи к другому может сопровождаться не только сменой точки зрения, но и возникновением интенциональной направленности лирического высказывания. При этом было выявлено, что взаимодействие различных субъектных форм в пределах одного текста нередко выходит на уровень синкретических и диалогических отношений (например, тексты «Неон», «Гроза», «Концерт» и др.). Рассмотрим более подробно данные субъектные формы в стихотворных текстах И. Жданова.

3.2 Синкретические, диалогические и метатекстовые формы лирического высказывания в поэзии И. Жданова

Субъектную структуру неклассической лирики конца XIX-начала XX веков, как показал С. Н. Бройтман, определяет авторское постулирование диалогической природы сознания человека. Одним из первых такое понимание выразил И. Анненский, указав на «реальность совместительства, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном я» [Анненский, 1979, с. 110]. Открытая межсубъектная направленность становится характерной чертой неклассического типа художественного мышления. С. Н. Бройтман, опираясь на теорию автора М. М. Бахтина, мыслит межсубъектные отношения в лирике через категории «я» и «другого». Исходным положением в подходе исследователя является то, что в лирическом «я» «воплощено двуединство "я" и "другого", автора-творца и героя» [Бройтман, 1997, с. 32]. Если в классической лирике, по мысли ученого, межсубъектная целостность находится в имплицитном состоянии, затененном монологичностью высказывания, то в неклассической лирике она становится программно выявленной и обнаруживает «потенциальную многосубъектность» [Бройтман, 2004, с. 256]. В качестве основных способов ее выражения С. Н. Бройтман выделяет, во-первых, способность субъекта видеть себя со стороны как «другого», во-вторых, появление реального «другого» в тексте, в качестве которого может выступать, например, небесная София (Вл. Соловьев), тот, с кем чает субъект соединиться в «веке грядущем» (А. Белый), герой мифа, участник исторических событий, художник-артист (А. Блок), оличненный природный мир (В. Хлебников) и др. В-третьих, межсубъектная целостность может выражаться в том, что в отдельном тексте «я» и «другой», а также их субституты, представленные личными местоимениями, образуют синкретическую неразделенность и неслиянность. Наконец, в субъектной сфере возникают диалогические отношения, когда, например, в высказывании основного субъекта

посредством несобственно-прямой речи и иноречевых включений локализуются голоса «других». Все эти способы выражения межсубъектных отношений, характеризующих неклассическую лирику конца XIX-начала XX веков, присущи поэзии И. Жданова.

В более чем половине стихотворных текстов поэта лирический субъект смотрит на себя со стороны как на «другого», который чаще всего выступает «как состояние, отделенное от его носителя» [Бройтман, 1997, с. 52] и обозначается традиционными в поэзии образами «души» и сердца», например:

«Но больно *видеть, что душа* поката,
окружена экранами сплошными» (с. 100);
«если *сердце*, смещенное дважды, кривясь между нами,
вырастает стеной, и ее невозможно пройти» (с. 102);
«Рванется в сторону *душа*, и рябью шевельнется
тысячелетняя река из человечьих глаз» (с. 58);
«И *тревожится сердце*, и ритм *тяжелый*
так и сносит его. И ветра нету» (с. 57).

Введение отстраненного взгляда на себя самого позволяет более объемно показать онтологические изменения, произошедшие в субъекте (ждановском человеке), зафиксировать его разобщенность с другими людьми и разрыв с божественным первоначалом. На выражение данной семантики работают и другие формы подобного представления субъекта речи, которые характеризуются эмоционально-телесной образностью:

«Как ивы тихие в озера,
свисали плечи в мертвый смех» (с. 14);
«Они глядят со стороны, колючий сея свет,
и он проходит *полость рук*, разомкнутых в обиде» (с. 61);
«Что заставляет *незнакомым ртом*
меня вопить и вздрагивать скелетом
под тяжестью чужого бытия» (с. 102).

В то же время такой взгляд указывает на критическое отношение субъекта к самому себе, что позволяет говорить о динамике в его мировосприятии.

В поэзии И. Жданова встречаются формы косвенного представления «другого» как обобщенно-неопределенного субъекта и «он»:

«Или в автобус гремящий войдем,

сядем куда-нибудь, глядя, как прежде,
в *два одиноких стремленья к надежде* –
это они проплывут за окном» (с. 51);
«Кто получит монету и сможет забыть,
как Харона ладонь уменьшалась на треть,
или смерти *коснуться* и глаз не *закрыть,*
или встать в стороне – на себя посмотреть» (с. 48);
«Перепахано слово. И твой *зачарованный пленник* –
не озноб и не страх – я держу на горбу муравейник (с. 87);
Но *стоит ступить* на пустую равнину,
как рамкой резной обовьется она» (с. 86).

Самономинация субъектов, что смотрят на себя со стороны как на «он», отражает динамику духовного пути становления ждановского человека в художественном мире поэта: «усталый человек» (с. 13), «тот, кто играет в прятки сам с собой» (с. 27) – «дорогой и путником на ней, и даже целью, хранилищем, проводником» (с. 116) – «толпа одного и того же» (с. 161).

Наконец, «другой» в саморефлексии субъекта речи может маркироваться личным местоимением во втором лице:

«Табун с судьбой в обнимку
несет на гривах дымку,
и на его пути
глядят стога из мрака,
как знаки зодиака.
Ты их прочти» (с. 31);

«И ты видишь в себе, что здесь поминутно
совершается праздник и преступленье» (с. 106).

Стоит заметить, что взгляд на себя со стороны в творчестве И. Жданова является не только формальным приемом, определяющим субъектную специфику его стихотворных текстов, но и онтологической проблемой, посредством решения которой поэт стремится разгадать тайну человеческого бытия.

В прозаических миниатюрах он, рассуждая о возможности такого взгляда, приходит к выводу, что для его осуществления необходимо нахождение в вечности того, кто смотрит, и во времени того, на кого направляется этот взгляд. Такая раздвоенность предполагает смерть человека: «Увидеть себя во времени ушедшем, покинутым тобой, – это и значит умереть здесь» (с. 133). Однако поэт посредством таких категорий, как «"я" переживаемое и "я" осознаваемое», выводит данную проблему на новый уровень понимания: обозначенные ипостаси

«я» участвуют «в этой встрече во времени, то есть во встречи с самим собой», где для первого «нет ни прошлого, ни будущего», а для второго «они существуют, но как объекты (впрочем, и настоящее время тоже)».

Но если прошлое и будущее выступают как объекты, то и «я» переживаемое, неотделимое от момента того или иного времени, также будет выступать в качестве объекта для «я» осознаваемого. Возникший при таких субъектно-объектных отношениях взгляд со стороны предполагает между наблюдателем и наблюдаемым определенную временную дистанцию. Другое дело с совестью, в которой, по мысли И. Жданова, «время и вечность касаются друг друга» (с.134). Происходит это потому, что совесть, как мы помним, понимается поэтом как весть, совместная «души с ее Создателем» (с. 42). Но ведь душа не только получает весть от Бога, но и направляет ее, подобно интенции, на «я» человека. В результате между ними возникают не субъектно-объектные отношения, а условно субъектно-субъектные, освещенные божьей волей и осознанные человеком как духовно-нравственная реакция (взгляд) на себя самого[40].

В тексте, посвященном «другу Л», представлен подобный надвременный взгляд на себя со стороны, постулирующий состояние субъекта речи, когда он ощущает себя одновременно как «я» и «другой»:

«Попробуй мне сказать, что я фантом
и чья-то часть, болящая при этом,
а если нет, то чем же болен я?
Что заставляет незнакомым ртом
меня вопить и вздрагивать скелетом
под тяжестью чужого бытия?» (с. 102)

Мотив боли обычно связан с переживанием ждановским человеком столкновения с бытием и осознанием метафизической вины за себя и за других людей. Оба случая обусловливаются как раз духовно-нравственным императивом человека – совестью. В следующем шестистишии взгляд на себя со стороны становится еще и предметом рефлексии субъекта речи, то есть возникает как бы метаситуация:

«Мне кажется, что плоть моя – часы
чужой души, затерянной в страданье,
глядящей на себя со стороны –
и торг идет, и кренятся весы,
и псы ворчат от моего дыханья,
и некуда бежать, как от вины» (с. 102)

Такая высокая степень отстраненности субъекта речи от самого себя, находящегося во времени, подготавливает появление реального «другого»:

«И даже не во сне я вижу вдруг,
что мне знакомо *в данном человеке,*
а он мне не встречался никогда,
как будто время, завершая круг,
вползает в лабиринт дактилотеки,
не дожидаясь Страшного суда.

Как будто время корчится петлей
в самом себе и путает событья.
И мой близнец, отравленный тоской,
все ищет мир, не тронутый золой,
пытая сущность самого наитья
и свой удел держа моей рукой» (с. 103).

Причем субъект речи видит не одного двойника, а двух: если первый находится в далеком будущем, как будто представший в Конце Света на Страшном суде, поэтому он и слабо узнаваем им, то местонахождение второго воспринимается в ближайшем прошлом или настоящем. Но за счет петли времени, на грамматическом уровне представленной анафорической соотнесенностью четвертой и седьмой строк данного двенадцатистишия («Как будто время»), создается эффект одновременного присутствия двойников субъекта речи во внутреннем мире текста.

Таким образом, лирическому субъекту открывается истинная картина бытия человека, в котором он обречен на переживание боли и страдания в петле времени, обусловленной бесконечным повторением ошибок своего существования. Закономерно в данном контексте появление фаустовского мотива – возможности договора с Дьяволом:

«Так чем же крепче сил моих замок
и чем надежней сердце без изъятья?
Мне кажется, я слаб на договор.
Но будто кто-то выудил зарок,
чтоб край небес со сломанной печатью
меня пронзал, как вспышка, как укор» (с. 103).

Но лирический субъект, не готовый пойти на компромисс, выбирает путь восстановления утраченной цельности, если даже для этого нужно будет сломать печать неба.

Обратимся теперь к феномену субъектного неосинкретизма в стихотворных текстах И. Жданова. Мы выделили три типа неосинкретических субъектных форм, каждая из них в отдельном тексте может быть использована как в

единичном варианте, так и в сочетании с другими формами. К первому типу относится «родственный фольклору немотивированный переход высказывания от первого лица к третьему» [Бройтман, 2007, с. 83] или, наоборот, от третьего к первому. В текстах, где используется субъектная форма, относящаяся к данному типу, отчетливо появляется «я» и «другой», последний еще больше отделяется от первого, чем в случаях, в которых тот смотрит на себя со стороны, и становится с ним нераздельным и неслиянным:

«От рощ, иссеченных в табачном кристалле кафе,
внебрачные реки, давясь отопительным пивом,
в свои батареи уводят чугунным напевом
глухого *Орфея*, и кажется пьяным *Орфей*.
Я ввинчен в кружение вод, у меня впереди
чугунные русла и роза в цветочной груди» (с. 84).

В качестве «другого» здесь выступает мифический певец Орфей – покровитель творчества и архетип художника (поэта). Через его неосинкретизм с лирическим «я» разыгрывается единораздельность автора и героя в эстетическом пространстве стихотворного текста.

Еще один герой античных мифов (Одиссей) становится «другим» в цикле стихов «Поезд». Например, в первом тексте поэтическое высказывание начинается с повествования от лица лирического «я», что пребывает в поезде и описывает с точки зрения наблюдателя пространственные изменения в мире:

«И снова на бегу меня пейзаж встречает,
вдоль поезда летит, воронками крутясь,
и валится в окно, и потолок качает,
и веером скользит в пороховую грязь».

С третьей строфы высказывание переходит к третьему лицу, которое фиксирует погружение мира в хаотическое состояние. Его символами выступают образы Харона и реки Леты, в один ряд с ними ставится «другой» – «*вещий* Одиссей», чье бытийственное состояние определяется тем, что он «один на целом свете, переживает бег, задуманный как плен». Характерно, что образная структура первого текста подчеркивает принципиальную неслиянность (при нераздельности) двух ипостасей героя:

«Прозрачный снегопад весь этот бег венчает.
Но то не снег летит, а разжимает горсть,
но то старик Харон монеты возвращает,
но то висит, как снег, летейской стужи гроздь.

И в грохоте колес, и в пересохшей Лете,
и в говоре морей – тревожный хор сирен» (с. 47).

Переход к повествованию от третьего лица сопровождается окончательным отказом от построения системы образов на основе причинно-следственных связей, намеченным еще во второй строфе, в пользу образного метаморфизма и использования союзных конструкций «при отсутствии семантической общности в объединяемых сегментах» [Левин, 1998, с. 66].

В масштабе поэтического цикла нераздельность и неслиянность лирического «я» и Одиссея более очевидна. Покажем еще на одном примере, как происходит реализация данного субъектного принципа. Второй текст цикла начинается с повествования об остановке поезда, что равносильно выходу из детерминированного бега-жизни, неизбежно выводящего к Апокалипсису:

«Полустанок. Огни. Это поезд притих.
Это колокол ночи, отринувший взмах,
ощущает созвездья на склонах своих.
Это так же, как детство в далеких горах» (с. 47).

Но уже в третьей строфе описывается встреча его с другим поездом, способствующая возобновлению бега. Данные изменения сопровождаются переходом повествования от третьего лица к первому. Актуализация личного начала в высказывании ведет к неразличимости (нераздельности) объектного образа и лирического «я»:

«Но откуда-то вдруг вылетает *состав* –
это встречный, *он* крутит *меня* на бегу
с полустанком, с огнями, от звука отстав,
надвигаясь стогами на сонном лугу» (с. 48).

Подобные отношения возникают в четвертом тексте цикла, где поезд в обращении субъекта речи нераздельно связывается с Одиссеем:

«О, *дом Одиссея*, в пути обретающий все,
ты так одинок, что уже ничего не теряешь.
Дорогу назад не запомнит твое колесо,

а ты снегопад часовому рассудку вверяешь» (с. 50).

Определение поезда как дома указывает на возможность синкретического понимания его единства с субъектом-героем, поскольку, с точки зрения поэта, озвученной им в диалоге-комментарии, для первобытных людей «мировоззрение было их домом, вкупе с окружающим миром, они могли существовать с ним как единое целое» [Жданов, Шатуновский 1997, 31]. Таким образом, в поэтической системе цикла «Поезд» возникает субъектно-образный ряд, элементы которого, оставаясь самостоятельными единицами, вступают в отношения эквивалентности.

Лирическое «я» в рефлексии субъекта речи может быть представлено как «ты»:

«Камень плывет в земле здесь или где-нибудь, –
скол золотых времен, сторож игры и толп,
но из-под ног *твоих* он вырывает путь
и отсылает вверх, чтобы горел, как столб.

Я не блудил, как вор, воли своей не крал,
душу не проливал, словно песок в вино,
но подступает стыд, чтобы я только знал:
то, что снаружи крест, то изнутри окно» (с. 104).

Здесь в отношении «я» следует говорить о явлении неопределенной модальности, поскольку сложно определить, кому принадлежит голос, передающий переживание события духовного преображения: либо субъекту речи, увидевшему себя со стороны, либо тому, кто повествует о своем духовном опыте, которым он делится с «другим» («ты») в форме наставления. В любом случае такая модальность, как показал С. Н. Бройтман, свидетельствует «о неосинкретизме "я" и "другого"» [Бройтман, 1997, с. 268]. Их нераздельность и неслиянность может достигаться путем введения в текст (обычно в самом конце) другого голоса, напоминающего несобственно-прямую речь.

Так построен текст «Плач Иуды», где основная его часть представляет собой интенцию лирического повествователя, адресованную герою евангельских событий:

«Иуда плачет – быть беде!
Печать невинного греха
он снова ставит на воде,
и рыбы глохнут от стиха.

Иуда плачет – быть беде!
Он отражается в воде.
И волны, крыльями шурша,
и камни, жабрами дыша,
следят за ним» (с. 31).

В тексте Жданова описывается Иуда Искариот еще до предательства Христа, ему открывается тайна будущих событий, поэтому он мучится от знания предрешенности своей судьбы и невозможности ее положительного разрешения. Однако поэт не осуществляет апологию Иуды, наоборот, он фиксирует духовную немощность героя в неспособности осознать, что истинная причина такого положения находится в нем самом, точнее, в его грехе неверия и стремлении заменить божественное провидение личностным своекорыстием.

В последнем шестистишии происходит последовательное расширение интенции субъекта речи сначала до всего человечества, а потом посредством включения в нее несобственно-прямой речи, грамматически маркированной чужим словом и метатекстовым компонентом, – до первичного автора:

«Она – не кровь и не вода,
ей *никому и никогда*
не смыть греха.
И остается в *голос* свой
вводить, как шорох огневой,
упрек *стиха»* (с. 32).

В комментарии к данному тексту поэт отмечал, что «соотношение Иуды с Христом в наше время вообще похоже на соотношение человека с Богом. <…> Каждый имеет в себе своего Иуду, и каждый изживает его по-своему» [Жданов, Шатуновский 1997, с. 88].

По такому же принципу организован текст «Мелкий дождь идет на нет». В основной части текста субъектом речи от третьего лица описывается ситуация, когда ветка клена, растущая напротив дома, смотрится в его внутреннее пространство, символизирующее мироздание:

«Вот и выключили свет
в красной ветке клена.
И внутри ее темно
и, наверно, сыро,
и глядит она в окно,
словно в полость мира.
И глядит она туда,
век не поднимая, –
в отблеск Страшного суда,
в отголосок рая.
В доме шумно и тепло,
жизнь течет простая» (с. 32).

Завершается текст, как и предыдущий, прямым словом, подготовленным вопросительным обращением субъекта речи к открытому адресату (в том числе и читателю):

«И кому искать ответ
и *шептать* при громе?
Вот и все. Погашен свет.
Стало тихо в доме» (с. 33).

Неопределенная модальность данного голоса не позволяет однозначно сказать, относится он или к субъекту речи, или «ветки клена», которая за счет скрытого двучленного параллелизма становится нераздельной и неслиянной с первым.

Второй тип субъектного неосинкретизма определяется зависимостью субъектной структуры от образной. В основе последней обычно лежат в явном или скрытом виде различные формы параллелизма (двучленный, многочленный, одночленный, отрицательный). Как известно, когда говорят о параллелизме, «дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется…» [Веселовский, 1940, с. 125-126]. Очевидно, что в стихотворных текстах, где в основе субъектно-образной организации лежит двучленный параллелизм, лирический субъект будет представлять человеческий план.

Самым распространенным в поэзии И. Жданова является я-синкретическое. Например, таковым выступает лирический субъект одного из первых стихотворений поэта:

«Следи за мной, мой первый снег.
Я за тобою послан буду,
когда усталый человек
начнет искать тебя повсюду.

Тот человек не я, и лиц
он не менял еще, но все же
среди него не видно птиц,
и это так на снег похоже» (с. 13).

Первый снег и лирическое «я» сравниваются друг с другом функциональной закрепленностью: сначала снег следит за субъектом, а потом второй будет послан за первым. В основе этого сопоставления лежит двучленный параллелизм,

выступающий как субстанционально-мифологический субстрат в языковой метафоре «снег идет», сравним:

«Здесь речь моя еще в ходу,
слова идут издалека –
их так же пишут на роду
и говорят наверняка» (с. 163).

Подобная интенция возникает во втором предложении и также обусловливается параллелизмом, в пределах которого снег, лирическое «я» и «усталый человек» выступают как временн*ы*е ипостаси одного субъектного целого. Во второй строфе в один ряд с ними ставится «человек», который «не я». По отношению к нему лирический субъект занимает внежизненно активную позицию: «Тот человек не я, *и лиц/он не менял еще*, но все же» (с. 13). Неопределенность статуса данного человека («не-я») расширяет интенцию лирического субъекта до всечеловеческого масштаба (им может быть любой). Композиционное же кольцо текста соединяет все ипостаси лирического «я» в единое целое, в границах которого возникает модель лирического сознания, где отчетливо прослеживается насущная потребность в онтологическом разрешении своего прошлого, необходимого для обретения цельности в настоящем.

В тексте «Крещение» лирический субъект, пребывая в стихии первоначального синкретизма, переживает процесс земного воплощения (рождения), который передается образным языком параллелизма, где «выраженность обоих членов параллели говорит о том, что тождество здесь стремится быть представленным, разыгранным, а следовательно, уже нуждается в "доказательстве"» [Бройтман, 2004, Т. 1. с. 44]:

«*Душа идет на нет, и небо убывает*,
и вот уже меж звезд зажата пятерня.
О, как стряхнуть бы их! Меня никто не знает.
Меня как будто нет. Никто не ждет меня» (с. 27).

Тогда как до рождения лирическое «я» как бы находится в синкретическом единстве с природным миром, еще не выраженным синтаксической

двучленностью параллелизма, поэтому и возможно осуществление обряда его крещения в реке, протекающей в нем же самом:

«Течет во мне река, как кровь глухонемая.
Свершается обряд – в ней крестят листопад,
и он летит на слух, еще не сознавая,
что слух сожжет его и не вернет назад» (с. 28).

Из других форм данного типа можно выделить ты-синкретическое и мы-синкретическое, например:

«Стоишь одна у входа в этот лес,
где *каждый лист – потомок ожиданий,*
и каждый шаг отчетлив, как последний.
Уже не вдох стоит перед тобой,
а ты на вдохе ищешь равновесье –
так дышат травы, облака и годы» (с. 17).

Заявленный во второй строке параллелизм между листом и шагом, выраженный грамматическим соответствием распространяющих их определений, в контексте стихотворения обретает субстанционально-мифологическую семантику, поскольку между природным миром и человеком устанавливаются синкретические отношения: «Лицо дождя, заплаканное в день,/когда он шел, теперь уж просветлело –/его глазами смотришь ты на ветви» (с. 18).

Третий тип субъектного неосинкретизма, выделенный нами в поэзии Жданова, родственен описанному Б. А. Успенским на материале стихотворных текстов В. Хлебникова явлению «динамики авторской позиции», когда «одни и те же наименования соотносятся на протяжении повествования с разными лицами» [Успенский, 1994, с. 243]. Причем в основе такой динамики, по мысли Б. А. Успенского, лежит «мена точек зрения». В качестве примера ученый приводит отрывок из текста «Мрачное», где он фиксирует, что «"я" во втором предложении не совпадает с "я" в первом <…>; более того, это первое «я» называется во втором случае местоимением 2-го лица – "вы": итак, в процессе стихотворного повествования "я" изменилось в "вы", будучи вытеснено другим "я", – в связи с изменением точки зрения» [Там же, с. 242-243]: «Я умер, я умер, и хлынула кровь/По латам широким потоком./Очнулся я иначе, вновь/Окинув вас воина

оком» [Хлебников, 2001, Т.1, с. 176]. С точки зрения подхода С. Н. Бройтмана, в данном фрагменте текста присутствует одно «я», которое смотрит два раза на себя со стороны как на «другого», словно душа на свое тело: в первом случае «как на состояние, отделенное от своего носителя» [Бройтман, 1997, с. 28], а во втором – как на «вы». Причем в последнем случае интенция отрефлектирована субъектом речи через использование наречия образа действия «иначе» и деепричастия «окинув». В результате такого рода саморефлексии достигается высокая степень отстраненности субъекта речи от самого себя, граничащая с появлением реального «другого». В текстах Жданова нераздельность и неслиянность субъектов, обозначенных одной и той же местоименной формой, еще более рельефно представлена, что позволяет говорить об их синкретической целостности. Так, единство я и дома разыгрывается в программном тексте Жданова «Дом».

Местоимением «ты» в тексте, во-первых, обозначается дом как идеальная составляющая бытия субъекта речи, в который он чает возвратиться:

«То, чем я был когда-то,
все, присущее мне,
что тебя не коснулось,
я хочу уничтожить, забыть, даже если
это то, что спасало меня
и еще бы спасло не однажды
от одиночества и пустоты» (с. 59).

Во-вторых, им именуется условно мать лирического субъекта, наделенная голосом в тексте:

«Ты сказала:
благословляю тот день, который
соединит нас,
и все, что будет потом.
<…>
Этот свет поцелуя, снегопадами наспех обжитый,
был ли впору тебе,
когда ты глаза
на окно поднимала?».

Наконец, и субъект речи в косвенной интенции, глядя на себя со стороны, выступает как «ты»:

«Тот, кого ты ждала,
а потом в этом доме встречала,
сам придумал себя для тебя
и не знал, что придумал себя» (с. 60).

Неразличение на грамматическом уровне участников события текста, что входит непосредственно в кругозор первичного автора, становится знаком цельности человека, восстановленной по архаическому образцу, где тот был синкретически неотделим от обжитого дома, окружающего мира (Космоса). Еще один случай, где через игру интенциями и точками зрений разыгрывается нераздельность и неслиянность «я» и «другого», представлен в тексте «Расстояние между тобою и мной – это и есть ты». Под «ты» здесь подразумевается Бог, между Ним и лирическим «я» (человеком) устанавливаются отношения зеркального соответствия. Однако в стихотворном тексте идея единораздельности отражающего и отраженного в зеркале-человеке рассматривается с точки зрения мотива страдания Иова:

> «Расстояние между тобою и мной – это и есть ты,
> и когда ты стоишь передо мной, рассуждая о том и о сем,
> я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты,
> и ты смотришься в них и не видишь себя целиком» (с. 99).

Содержание высказывания субъекта речи во второй и третьей строках более отражает положение «я», чем Создателя. Ведь рассуждает обычно человек перед бессмертным своим собеседником, пытаясь разобраться в самом себе и в своих поступках или их оправдать. В результате возникает неопределенная модальность лирического субъекта, которая выражает понимание того, что в возникновении расстояния между «я» и Богом ответственен каждый из них.

В следующем фрагменте текста субъект речи смотрит на себя со стороны как на «другого» и встает как бы на внежизненно активную позицию Создателя. С этой позиции «я» предстает в образах «зеркало», что «жаждой своей разрывает себя на куски», «горемычное древо тоски» и «неприкаянный горький орех». В самономинациях субъекта речи наличествует амбивалентность отношения к «другому»: с одной стороны, определяется его самовластность и стремление руководствоваться во всем своей собственной волей («это жажда назначит себя в

соглядатаи разных сторон»), с другой стороны, фиксируется страдательность его положения («словно он замурован бессонницей в близость войны»). Можно предположить, что в данном фрагменте актуализированы диалогически дополняющие друг друга точки зрения «я» и Создателя. Их диалогическое напряжение поддерживается на субъектно-образном уровне текста вплоть до заключительного пятистишия, сравним:

> «Я же *слеп* для тебя, хоть и *слепл*ен твоею рукой».
> и
> «Как частица твоя, я *ревную* тебя и ищу
> воскресенья в тебе и боюсь – не сносить головы,
> вот я вижу, что ты поднимаешь, *как ревность*, пращу,
> паровозную перхоть сбивая с позорной листвы».

В последних строках Жданов указывает на возможность преодоления указанных онтологических противоречий, выводя еще одну словесную формулу, определяющую бытие человека:

> «Словно ты повторяешь мой жест, обращенный к тебе,
> так в бессмертном полете безвестная птица крылом
> ловит большее сердце, своей подчиняясь судьбе,
> и *становится небом, но не растворяется в нем*.
> <…>
> *Я бессмертен, пока я покорен, но не покорен,*
> *потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю»* (с. 99).

Для понимания ее смысла воспользуемся словами самого же поэта, что он высказал в одном эссе по поводу знаменитой оды Г. Державина: «Вот оно золотое сечение *нераздельности и неслиянности человека с Богом*, вот домашность и уютность всепорождающей, творящей бесконечности, которая, в сущности, одного корня с самим человеком» [Жданов, URL: ivanzh danov.com/article2 .htm].

Прежде, чем перейти к диалогическим и метатекстовым формам, обратимся к проблеме ролевого героя в лирике Жданова. Е. А. Князева рассматривает лирического субъекта в текстах поэтического цикла «Поезд» как «характерный пример» [Князева , 2000, с. 126] такого типа лирического субъекта, который «представляет собой реализацию чуждого автору сознания в личной местоименной форме» [Там же, 112]. Получается, что, с позиции исследователя,

лирическое «я» в текстах цикла также является «другим», но его «другость» не представлена в единстве синкретической целостности субъекта речи и Одиссея, а наличествует в самом его положении, максимально дистанцированном от первичного автора.

Однако, как было показано выше, именно нераздельность и неслиянность «я» и Одиссея становится конструктивным принципом субъектной организации текстов цикла, выраженным в не всегда мотивированных переходах лирического повествования от первого лица к третьему. Интересно, что Е. А. Князева, установив в начале единственность ролевого героя в текстах цикла, завершает свой анализ выводом о том, что он принципиально двупланен, тем самым подчеркивая его единораздельную целостность: «герой стихотворения не един, он реализуется в разных контекстах: собственной судьбе и судьбе Одиссея» [Там же, 127].

С нашей точки зрения, в поэзии И. Жданова в чистом виде ролевой лирики нет. Связано это, с одной стороны, с ориентированностью поэтического высказывания на «другого» и природный мир, предполагающей обезличивание субъекта речи. С другой стороны, отсутствие ролевого героя обусловливается схожестью ценностно-мировоззренческих ориентиров лирических субъектов, которые формируют собирательный образ ждановского человека в лирике поэта. Чуть ли не единственным текстом в книгах И. Жданова, где присутствует «я», приближенное к ролевому, является «Псевдопророк». В середине текста интенция безличного субъекта речи, направленная на пророков, сменяется их прямым голосом. Причем, как признался поэт в диалоге-комментарии, он как бы их помещает в прошлое, откуда они пророчат о настоящем:

«Нас могут вспомнить небеса еще живые,
нас долго не было, но завершился круг.
Мы вровень с теми, для которых мы вверху
перед возможностью исчезнуть и продлиться,
кто мог воскреснуть, опоздает воплотиться
в тщете бесславия, как в свалке на духу» (с. 111).

Именно псевдопророчество мотивирует и тематизирует ролевого героя, выводит его за рамки возможного мистериального (преображающего) пространства, замыкает в прямооценочные границы.

Среди диалогических форм лирического высказывания наиболее продуктивными в стихотворных текстах И. Жданова являются реплицированность, включение в основное высказывание субъекта речи чужого голоса и использование вопросительных конструкций в тексте. В последнем случае диалогические отношения возникают не в системе первичный автор – лирическое «я», а в системе автор – лирическое «я» – читатель. Показателем такого типа адресации является отсутствие конкретной местоименной выраженности или, наоборот, наличие обобщающего местоимения в высказывании, представленного обычно в форме первого или второго лица множественного числа: «Не так ли сердце взвешивает стук?» (с. 18); «Умирает ли дом, если мы этот дом покидаем?/Умирает ли дом, если он забывает о нас?» (с. 59); «И кто – скажите мне – хоть раз подняться выше смог,/чтобы увидеть, как течет не отсвет по карнизу,/не тень ручная по стене, а вне лица упрек?» (с. 61). Лирические вопросы-предложения могут быть представлены в форме загадки или цепочки взаимосвязанных образов. Характерный пример такой организации – заключительное шестистишие в третьем тексте поэтического цикла «Поезд»:

«Если линию жизни не спрятать в горсти,
то к кому не вернется с монетой Харон?

Кто получит монету и сможет забыть,
как Харона ладонь уменьшалась на треть,
или смерти коснуться и глаз не закрыть,
или встать в стороне – на себя посмотреть?» (с. 48).

Данные вопросы, учитывающие актуализацию нравственно-интеллектуального потенциала адресата, направлены на еще большее втягивание читателя в эстетическое пространство конкретного текста. В результате профетическая функция поэта-проводника, образно представленная в художественном мире

И. Жданова, получает прямую реализацию на уровне коммуникативной стратегии поэтического творчества.

В подобном смысловом ракурсе стоит рассматривать названия разделов и стихотворений в книгах И. Жданова, которые, как определила Н. В. Барковская, исследуя авторское книготворчество в современной поэзии, могут служить «путеводителем для читателя, задавая параметры художественного мира» [Барковская, 2010, с. 43] поэта. В книге «Воздух и ветер» названия стихотворных текстов, даже если абстрагироваться от их содержания, задают конкретный вектор читательского восприятия, моделирующий духовный путь ждановского человека: «Крещение» – «Плач Иуды» – «Поезд» – «Дом» – «Клятва» – «Неразменное небо» – «Завоевание стихий» – «Преображение» – «Ревность» – «Возвращение» – «Восхождение».

Обратимся к еще одной проблеме, относящейся к субъектной структуре стихотворных текстов И. Жданова, а именно к метатексту как зоне взаимодействия эстетических субъектов. Современное исследование метатекста осуществляется с двух основных позиций. Для их определения можно воспользоваться высказыванием М. М. Бахтина, в котором он проводит разграничение подходов к изучению художественного текста: «Можно идти к первому полюсу, то есть к языку – языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика). Можно двигаться ко второму полюсу – к неповторимому событию текста» [Бахтин, 1997, Т.5, с. 310].

С первой позиции стихотворные тексты И. Жданова в контексте поэтической школы «метареализма» рассматривает О. И. Северская, понимая творчество современных поэтов как «путь к созданию "металитературы", а значит – к овладению приемами повествования с одновременным описанием языка описания» [Северская, 1995, с. 541]. Она выделяет мета-компоненты на различных уровнях системы текста, формирующиеся под действием конструктивных факторов. Последние, с ее точки зрения, определяют параметры

стиля поэтической школы. Теоретической основой работы исследователя, с одной стороны, стали труды по метатекстуальности Р. Барта, считавшего, что в современной литературе размышления о ее сущности ведутся «в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка» [Барт, 1989, с. 132]. С другой стороны, ориентиром являются работы Ю. М. Лотмана и других представителей структурно-семиотического направления в отечественном литературоведении, где метатекст воспринимается в качестве текста-кода, направленного на пояснение (комментирование) основного текста, в который он может быть включен как структурный элемент.

Под неповторимым событием текста М. М. Бахтин понимал, прежде всего, систему диалогических (внелингвистических) отношений между высказываниями субъектов в художественном тексте. С точки зрения исследователя, каждое слово в эстетическом целом закреплено за конкретным субъектом и направлено на выражение его определенной позиции по отношению к другому субъекту или к художественной действительности. Как отмечает Ким Хюн Еун, «понятие "мета" приобрело у Бахтина не парадигматически-надличностный, а синтагматически-межличностный характер, стало не абстрактным и готовым "кодом", а конкретной встречей и взаимодействием субъектов и языков» [Ким Хюн Еун, 2004, с. 185]. В стихотворении И. Жданова «Запомнил я цветные сны шмеля» метатекстовый план вводится образом «написания текста, его фиксации на каком-либо носителе» [Агапкин, 2002, с. 16]:

«Плыла сквозь них ко мне моя земля.
Но неба для нее не подобрать –
Пуста моя открытая тетрадь.
Так тучи пробегают по лицу,
Так небо приближается к концу
Оно уже дописано во мне,
Оставьте меня с ним наедине»
[Жданов, URL].

По образно-смысловому наполнению текст отчетливо делится на две равные части, которые одинаково начинаются с параллелизма лирического субъекта и объекта природного мира. В первой строфе описывается зона бессознательного, единая для всех живых существ, где субъект и «шмель» становятся сопричастными и соразмерными друг другу в возможности видеть один и тот же

сон. Это сопоставление подкрепляется совпадениями ударного гласного звука «а», анаграмматического показателя лирического «я»: *я*-шмел*я*-мо*я*-земл*я*. Во второй строфе, как и в первой, происходит троекратная локализация того же звукового маркера, указывающая на то, что речь идет по-прежнему о психологическом пространстве субъекта: «Пуст*а* мо*я* открытая тетр*а*дь».

Анафора в первых двух строках второй части (третья строфа) синтаксически выражает параллелизм движения туч и завершения создания (написания) неба в лирическом сознании-тексте субъекта. На фонетическом уровне во второй части (по сравнению с первой) происходят изменения, связанные с тем, что на основную акцентную позицию выходит ассонанс «э» и аллитерация «н», определяющие ключевое слово «*не*бо». И если во второй строке третьей строфы указанные маркеры связаны непосредственно с материнской лексемой, то в последней строфе они становятся определителями ее эквивалентных форм – личных местоимений третьего лица среднего рода. При этом личные местоимения, относящиеся к кругозору лирического субъекта, за счет наличия звукового комплекса «не» (или «ен») становятся субститутами «неба»: «Так *не*бо приближается к концу/ Оно уже дописа*н*о во м*НЕ*,/Оставьте м*ЕН*я с *н*им *н*а*е*ди*не*» [Жданов, URL]. В ситуации, когда происходит лексико-фонетическое сочетание субъекта и поэтического образа («неба»), можно говорить о субъективации последнего.

Согласно современным исследованиям, одной из ключевых особенностей новейшего этапа развития лирики является то, «что теперь основные интенции "я" направлены не на "мы", а на "другого", о чем говорит и <…> процесс: возрастание роли синкретических и диалогических форм высказывания» [Бройтман, 1997, с. 86]. Сказанное характерно и для анализируемого стихотворения И. Жданова, где в последней строке лирический субъект совершает отказ от внешнего мира («мы»), выраженный глаголом в повелительном наклонении («оставьте»), чтобы остаться на*едине* с «другим». То есть, согласно логике лирических событий, субъект хочет совершить творческое со*единение* идеального и материального

(«неба» и «земли»), «я» и «другого», в акте обретения личной синкретической целокупности.

В поэзии И. Жданова взаимодействие субъектов на метауровне текста может принимать диалогический характер, как это происходит, например, в стихотворении «Снег сыплет парадоксами Вийона». Словесные образы из «Ворона» Э. По у современного поэта подвергаются ироническому переосмыслению и становятся образами образов:

«Вот пень в снегу, на нем сидит *ворона*
цитатой из Эдгара По.
Ей *невермор*, что *мор* во время оно
и пень под ней – *совсем не бюст Платона*,
она – как повесть без приставки по».

Очевидно, что для осуществления метарефлексии субъект речи должен был занять внежизненно активную позицию по отношению к художественной действительности. Метаобразы в этом случае становятся его голосами. Но на данном уровне поэтическое высказывание имеет лишь монологическую тональность, и только в последней строфе происходит переход к межсубъектному диалогу:

«Где полночь та и где тот час угрюмый,
когда я, утомившись от раздумий
у фолианта одного,
услышу стук и в отрешенных шторах
пурпурным шелком завершенный шорох,
и гость войдет, и больше ничего» (с. 165).

Данное шестистишие отчетливо выбивается из стилистического регистра, заданного предыдущими строфами: во-первых, отсутствует ироническая окраска словесных образов, во-вторых, появляются грамматически выраженный лирический субъект и соответствующее ему пространственно-временное окружение. При этом данная строфа является вариацией первой строфы с добавлением мотивов из третьей стихотворения Э. По. Сравним с переводом М. Зенкевича:

«Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от раздумий,
Задремал я над страницей фолианта одного,

И очнулся вдруг от звука, будто кто-то вдруг застукал,
Будто глухо так застукал в двери дома моего.
"Гость, – сказал я, – там стучится в двери дома моего,
Гость – и больше ничего"
<…>
Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, *шторах*
Полонил, наполнил смутным ужасом меня всего,
И, чтоб сердцу легче стало, встав, я повторил устало:
"Это гость лишь запоздалый у порога моего,
Гость какой-то запоздалый у порога моего,
Гость – и больше ничего"» [По, 1993, Т.1, с. 292].

Версия И. Жданова отличается от первоисточника, прежде всего, тем, что в ней описывается встреча гостя и лирического субъекта («я» и «другого»), которая становится знаком интертекстуального творческого диалога: голос американского поэта как бы прорывается сквозь толщу времен и оживает в высказывании лирического субъекта.

Проведенное в данном разделе исследование субъектной структуры стихотворных текстов Жданова позволяет сделать ряд выводов. Во-первых, использование синкретических и диалогических форм раскрывает неклассическую межсубъектную природу лирического высказывания и показывает сложность переживания субъектом речи встречи с бытием и самим собой как «другим». Во-вторых, с их помощью возможно еще более рельефно, чем в случаях сочетания в одном тексте различных субъектных форм, показать онтологическое единство людей и природного мира. В-третьих, за счет применения вопросительных конструкций открывается возможность погружающего, активизирующего и в конечном счете более глубокого приобщения читателя к сопереживанию бытия конкретного текста. В-четвертых, в поэзии И. Жданова метатекст необходимо рассматривать не только в структуралистском и лингвистическом аспектах, но и с позиции межсубъектного взаимодействия, где метакомпоненты выступают в качестве зоны контакта «я» и «другого». В-пятых, субъектный неосинкретизм в стихотворных текстах поэта, особенно в тех случаях, когда происходит сопоставление лирического субъекта и явлений природного мира, открывает неклассическое единство субъектной

и образной структур.

3.3 Синкретическая основа образного языка

С момента появления в открытой печати первой книги «Портрет» И. Жданова прошло уже более тридцати лет, на протяжении всего этого времени сложная образность стихотворений поэта вызывала полемический интерес в среде профессиональных читателей. Примечательно, что для них почти сразу была очевидна необычность структурирования стиховой словесной массы в произведениях автора, поэтому они и пытались ее оригинальность качественно определить и формульно выразить. Усилия специалистов в совокупности с многочисленным комментированием И. Ждановым (обычно в эссе и интервью) своих стихотворных текстов открыли перспективу для актуального исследования его образного языка. Обозначим основные подходы в ждановедении, направленные на решение указанной проблемы.

М. Н. Эпштейн считает, что И. Жданов для воссоздания метареальности в стихотворных текстах использует отличный от метафоры троп, в котором нет разделения на прямое и переносное значение, а «есть такой мгновенный "переброс" значений», когда «предметы связываются <…> как бы в пространстве многих измерений, где один может совпасть с другим и одновременно сохранить отдельность» [Эпштейн, 2005, с. 183]. Таким тропом М. Н. Эпштейн предложил считать «метаболу» (от греч. metabole – перемена, превращение), родственную древней метаморфозе, но отличающуюся преодолением превращения одного элемента в другой их взаимопричастностью, «лишенной временной протяженности и сохраняющей их предметную и смысловую раздельность» [Там же, с. 179].

Связь по смежности метаболитов в новом тропе преодолевается в «неделимом третьем, среднем звене – органике всюду прорастающего,

многомерного и всереального бытия» [Там же, с. 183]. Метабола в теоретических построениях М. Н. Эпштейна знаменует новую синтетическую стадию поэтической образности, пришедшую на смену дифференциальной (метафора), сменившей, в свою очередь, синкретическую (метаморфоза). Современные специалисты пытаются распространить опыт метаболической образности на тексты различных литературных родов [Языковые стратегии, 2011].

Примечательно, что в метаболах, рассмотренных М. Н. Эпштейном в поэзии И. Жданова, наличествует синкретическая целостность. Обратимся к стихотворному тексту «Тихо сердце, как осень, горит». По мысли М. Н. Эпштейна, через горение, выступающее как образ-медиатор, сердце и осень «обнаруживают <…> скрытую в них реальность образа-метаболы» [Эпштейн, 2005, с. 180], в результате уже нельзя ни за одним из метаболитов (сердце и осень) закрепить статус переносного или прямого значения, как это было возможно в метафоре «сердце горит», потому что тот и другой становятся взаимообратимыми.

Стоит заметить, что в первой строфе внутри развернутого сравнения сердца с осенью автором встраивается преодолевающее его условно-поэтическое значение символическое единство субъекта и объекта сравнения, уходящее корнями в народную поэзию:

> «Тихо сердце, как осень, *горит,*
> словно в *красное* зеркало леса
> загляделось, не чувствуя веса,
> с отраженьем своим говорит» (с. 61).

Эпитет «красный» в народнопоэтическом творчестве, как показал А. А. Потебня, приобретал символическое значение и через связь с «калиной» соотносился с символом «огонь». У современного поэта этот цвет символически определяет «зеркало леса», в которое *горящее* сердце смотрит и видит свое отражение. Такое образное сочетание становится знаком синкретической связи явлений чувственного мира человека и явлений живой природы.

В понимании К. Кедрова метаметафора в поэзии И. Жданова выражает «вселенское видение», выводящее в «область потустороннего, запредельного», где действуют законы неевклидовой геометрии Лобачевского и квантовой физики Эйнштейна: «Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. <…> Он и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека вселенной. Это метаметафора. Метаметафора отличается от метафоры как метагалактика от галактики» [Кедров, URL]. Более конкретного определения метаметафоры К. А. Кедров не дает, но очевидно, что он открывает, как и М. Н. Эпштейн, в творчестве современных поэтов глубинные изменения в структуре художественного мышления, ознаменовавшие переход от классической к неклассической парадигме поэзии.

Размывание границ между означающим и означаемым, «сам способ <…> семантической организации» [Темиршина, 2012, с. 203], связанный с пространственным кодом, и онтологическая глубина дают основание О. Р. Темиршиной интерпретировать метаметафору как символ[41]. Исходя из того, что «принцип организации символа – это мифопоэтический принцип смыслового тождества» [Там же, с. 203], исследователь ставит вопрос о синкретической основе метаметафоры. В поэзии И. Жданова, по ее наблюдениям, метаметафорическая образность, восходящая к обоюдным тропам, доходит до предела развития, в результате «разные семантические пласты перекрещиваются на глубинном уровне, за счет чего достигается их полное смысловое взаимоотражение» [Там же, с. 269]. Возникающие парадигмы образов, связанные с пространственной структурой стихотворения, считает О. Р. Темиршина, воспроизводят «древнейший способ смысловой организации», основанный на архаической «логике бриколажа» [Там же, с. 289].

На возможность восприятия метаметафорического языка И. Жданова как языка «того самого доисторического и дологического мышления, в котором могло

быть преодолено косное и захламленное стереотипами сознание современного человека» [Козлова, 2002, с. 152], указывает С. М. Козлова.

Характерно, что сам поэт определяет язык словесного искусства как язык, построенный на основе «континуальных метонимических ассоциаций», направленных на сохранение помимо основных признаков, присущих предмету, второстепенных, которые «неизбежно отбрасываются» (с. 169) в естественном языке. Такое понимание связано с интересом поэта к «праязыку», понятому им как сверхсемантическое, основанное на парадигматическом принципе, единство слов: «Где-то сквозь глубину всех вещей, объединяя их, как ветви одного дерева, просвечивает буквеница этого языка. Есть много способов прочесть его, но смысл его один и тот же во все времена» (с. 22).

Для объективации праязыка И. Жданов разработал тип образа «обратное сравнение», который необходимо отличать от традиционного его понимания, когда «образ сравнения представлен как его предмет» [Кожевникова, 1986, с. 17]. По словам поэта, если при обычном (положительном прямом) сравнении из условной точки слова (компаративного союза «как») выходят два луча, где первый луч тянется к предмету (субъекту) сравнения, а второй – к его образу (объекту), то «при обратном сравнении можно вести к точке сколько угодно лучей больше двух», потому что «эта точка не существует заранее, и ты тянешься к подлинным праназваньям, к абсолютному языку» [Волобуева, 1996, с. 280][42].

Обратное сравнение соотносится с архаическим образным языком кумуляции, в котором, согласно С. Н. Бройтману, разнородные по форме словесные образы семантически отождествляются друг с другом. На включение логики партиципации, смысловой основы кумуляции, в образную структуру метаметафорических текстов И. Жданова указывает О. Р. Темиршина: «если две сферы бытия – в данном случае искусственная (зеркало) и естественная (мир) – тождественны, то на одну сферу можно воздействовать через манипуляции с другой. Именно поэтому зеркало, которое отражает поле, можно "вспахать", а сожжение фотографии знаменует распад мира, который она отражает»

[Темиршина, 2012, с. 269]. Ждановское обратное сравнение можно сопоставить и с образной структурой стихотворных текстов символистов, представленной смысловой парадигмой. В такой парадигме по-новому воспроизводятся характерные особенности кумуляции: «один образ не соприкасается с другим», но «порознь возводится к образу-парадигме и сливается в нем с другими образами» [Бройтман, 2008, с. 212].

Однако в рассмотренном О. Р. Темиршиной стихотворении И. Жданова между элементами образного ряда существует отчетливая цепь условно-поэтических соответствий: «по *желтому* полю»//«над *желтой* равниной»; «но стоит ступить на пустую *равнину*,/*как рамкой* резной обовьется она»; «и гладь *фотоснимка* сырыми пластами, *как желтое поле*, развалит до дна» (с. 86). Не стоит искать в этом противоречие, поскольку в творчестве современного поэта образную организацию необходимо интерпретировать в аспекте описанного С. Н. Бройтманом принципа поэтической модальности – эстетической вариативности архаического и риторического смыслов одного и того же словесного образа.

На основе практически тех же образов построено другое стихотворение поэта: к перечисленному ряду добавляется еще и «пустой магазин» с неоновой рекламной вывеской, где на «тронном полу», как за окном в «Портрете отца», «маковым громом» играют уже «две бумажные обертки» (с. 87).

В поэтическом цикле «Поезд» «авторский троп» принимает осложненную форму, когда во второй строфе первого текста «ночные перелески» сравниваются со «снегопадом», а в третьей строфе происходит «реализация» этого сравнения, то есть его образ начинает использоваться «в прямом значении» [Кожевникова, 1986, с. 17]: «Прозрачный *снегопад* весь этот бег венчает». В этой же строфе «снег» сначала через отрицательный параллелизм противопоставляется «монетам», которые герой античного мифа о загробном мире возвращает умершим, а потом опять становится образом сравнения: «Но то не снег летит, а разжимает горсть,/ но то старик Харон монеты возвращает,/но то висит, как снег, летейской стужи гроздь. Наконец, в последней строфе «снегопад» используется

вновь в прямом значении и анафорически сополагается с «бегом поезда», после чего уже «снег» в уменьшительно-ласкательной форме еще раз становится частью сравнительного оборота:

«И две его руки сквозь снегопад воздеты,
сквозь бесконечный бег, когда предела нет
шуршащим берегам ненаселенной Леты.
А поезд, как снежок, разбрасывает свет» (с. 47).

Поэт определяет эпизоды в тексте, связанные с реализацией сравнения, как случаи, когда его «определяемое и определяющее» становятся «равноприсутствующими» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 13] и освобождаются от изначального позиционного закрепления. Проследим еще на одном примере принцип действия данного приема: выпаривание в водяных котлах «соли архитектуры» сравнивается с вспарыванием ножом брюха «кошки»:

«подходят к ней с ножом раздетым,
как к кошке, проглотившей бриллиант
и уравнявшей на весах вращенья
с тем камешком скупую жизнь свою».

Образ сравнения приобретает самостоятельное значение и становится опорным смысловым центром для отдельной сюжетной линии, в рамках которой «бриллиант» сопоставляется с другим образом, занимающим ключевое значение в контексте стихотворения: «Пожалуй, он потяжелей *мышонка*/и каждой гранью ярче блеска/внутриутробной мышьей темноты». После этого происходит синтез предмета и образа сравнения: «воде в котлах» приписываются свойства, входящие в кругозор «кошки»:

«Кто зарубцует полосы ножа
на выпуклой поверхности воды
когда свисает время в самое себя
и останавливается?/О, как оно стоит
для праздных мародеров опозданья,
сплетающих лучи в узлы и петли,
не в пику ли кошачьей злой утробе
копируя мышиные ходы,
ходы и норы, норы и ходы?» (с. 65).

Рассмотренные образы (соль, бриллиант, мышонок), символизирующие неизменную сущность мира, наряду с «ровным шумом мотора», одетым «нутром и порами метро», «руслами», по которым растут «стебли, ветви и стволы» (с. 66) деревьев, и «горой», образуют парадигму обратного сравнения.

В поэзии И. Жданова работает и традиционное обратное сравнение: его предмет и образ меняются друг с другом местами, в результате происходит перераспределение присущих им функций и значений: «и в яблоке румяно-ледяном,/как *семечки, чернеет млечный путь*» (с. 67).

Интерес поэта к праязыку связан с общеаксиологической установкой его творчества: «обретение новой цельности возможно при попытке возвращения к более дальним истокам,<…> то есть не апеллировать к классике, а вернуться к тем временам, когда возникновение единого культурно-религиозного сознания было естественным и возможным» [Гальперин, Жданов, 1996, с. 30]. Эта установка реализуется через актуализацию в стихотворных текстах таких форм архаического образного языка, как параллелизм, творительный превращения (метаморфоза).

В «Орнаменте», название которого отсылает к архаической по происхождению разновидности изобразительного искусства, различные по семантике словесные образы втягиваются в общее смысловое поле и, «освобожденные от временного и причинно-следственного детерминизма» [Бройтман, 1997, с. 271], становятся элементами упорядоченного целого орнаментальной картины-текста:

«Потомок гидравлической Арахны,
персидской дратвой он сшивает стены,
бросает шахматную доску на пол.
<…>
Она четверку лошадей выводит,
подковы их – само колесованье.
Он ставит лаковых слонов на рельсы.
Разбросаны перчатки осязанья,
наперстки звона, веретена вальса.
Зевает кот – расходится кругами,
<…>
Едва ударит шестоперый ливень,
свернется мех иранских плоскогорий,
всплывет бивень в кольце нагара.
<…>
Расходятся слепые по темницам.
Смерть входит со спины с картой.
Пересыхает кофе. Гниет дратва.
Облизанная сталь. Снег. Бритва» (82-83).

Синкретизм человека и окружающего его пространства мира в стихотворных текстах поэта может воссоздаваться посредством особого типа сравнения, творительного превращения, сохранившего в основе своей структуры единство субъекта и объекта сравнения:

«…*я* был *орудьем*

для приручения его, *дорогой*
и *путником* на ней, и даже *целью*,
хранилищем, проводником, который
не мог меняться, изменять себя
без опасенья изменить себе» (с. 116).

Приведем еще примеры такого типа сравнения:

«Мимо царств прошедшие *народы*
листобоем двинутся в леса, –
вдоль перрона, на краю природы,
проплывут, как окна, небеса (с. 125);
Значит, шагнуть – это свежий родник отворить,
значит, пойти – *это стать мироколицей всей»* (с. 129).

На сочетании трех типов архаического образного языка построено еще одно стихотворение, представляющее собой развернутую метафору возникающей в процессе разговора двух людей паузы-молчания (сравним: «Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий» (с. 55); «Тихий ангел – палец к губам – оборвет разговор» (с. 141)). Во-первых, описывается метаморфическое преобразование одного предмета в другой: «Тогда, когда повиснет тень меж двух миров и их телами/ из этой *тени* вырежь *знамя* и *преврати* его в *сирень*». Во-вторых, через скрытый параллелизм природной жизни (метафорический вегетационный период роста и развития «снега») и человеческого душевного состояния, выраженного посредством сравнения, автором разыгрывается идея единства циклического процесса умирания-возрождения, присущего всем представителям живого мира: «*Сирень* завянет, бросит *семя*, *взойдут снега* из тех семян,/и со снегами в то же время *молчанья вырастет туман*». В-третьих, этот процесс-ритуал (не случайно его действие сравнивается с тайной), развивающийся за счет динамики метаморфозы и параллелизма, завершается кумулятивным смешением элементов образного ряда, воссоздавая положение изначального синкретизма мировой целокупности: «И все смешается, как тайна, сольется в маленький кристалл,/в снежинку, в белый плод молчанья, в которой свет не перестал» [Жданов, URL].

В поэзии И. Жданова представлен еще один архаический тип образа – символ-приложение, покоящийся на древнем синкретическом уравнении: «ночь-

рубаха» (с. 144), «жажда-вода» (с. 161), «сфера росы-домик» [Жданов, URL]. В приведенных примерах видно, что словесный образ хоть и выступает цельной конструкцией, однако внутри отчетливо дифференцирован, как в двучленном параллелизме, по признаку отнесенности к человеческой и природной жизни, что отличает его от аналитического сравнения-приложения, где лексемы подобраны согласно творческой установке поэта, например: «Арестанты-уродцы» (с. 142).

Конструкция двучленного параллелизма, основанная, по определению А. Н. Веселовского, «на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [Веселовский, 1940, с. 126], открыто выражает сопричастность человека природному миру. Именно таким образным языком поэт начинает стихотворение «Крещение», где строго выдержана аналогия между макро- и микромиром: «*Душа идет на нет*, и *небо убывает*,/и вот уже меж звезд зажата пятерня» (с. 27). В другом стихотворном тексте параллелизм отрефлектирован самим лирическим героем, переживающим муки совести:

«Там, *клюв упрятав под крыло*, как будто замыкая
в себе осеннее кольцо, когда-то лебедь жил.
Я вспомнил лебедя, когда, себя превозмогая
и *пряча губы в воротник*, я думал о тебе» (с. 58).

Еще в одном стихотворении на параллелизм «ветки клена» с жилым домом, символической модели мирозданья («в отблеск Страшного суда/в отголосок рая»), указывает переход на первую специфических черт организации домашнего быта:

«Мелкий дождь идет на нет,
Окна смотрят сонно.
Вот и *выключили свет*
в красной ветке клена.
И внутри ее темно
и, наверно, сыро,
и глядит она в окно,
словно в полость мира
<…>
Вот и *все погашен свет*.
Стало тихо в доме» (с. 32-33).

На «языке парадигматических уподоблений-параллелей» [Бройтман 1997, с. 241] в лирике И. Жданова построены образы, структурированные в виде предложений с составным именным сказуемым: «Ты – *соловьиный свист*, летящий рикошетом» (с. 77-78); «Ты – *куст* и разбойник в кустах, ты – *ветер*, и

ты – *воздушная яма…*» (с. 108). Их нужно отличать от подобных по форме сравнений, имеющих условно-поэтическую модальность:

«Ты понял, что ты – автомат, но твое торжество
тебя же и валит в разъятое сердце твое.
Ты – власть, во владеньях которой нельзя ничего
найти, ничего, кроме собственной власти ее.
Ты – как обруч на бочке, а видом венец,
замыкающий волю свою.
Ты – в потопе стыда обреченный пловец,
ты бесплоден, как сад на клею» (с. 109).

Образы в первой строфе стихотворения «Контрапункт» организованы по принципу многочленного параллелизма, как известно, исторически «развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного объекта, а из нескольких, сходных» [Веселовский, 1940, с. 126]:

«Останься, боль, в иголке!
Останься, ветер, в челке
пугливого коня!
Останься, мир, снаружи
стань лучше или хуже,
но не входи в меня!».

Во второй строфе поэт применяет часто используемый прием – синтезирование отдельных самостоятельных образов в одно развернутое семантическое целое. Совмещение проходит через разрушение в одностороннем порядке изначально заданного параллелизма, когда первые элементы ряда метафорически осваиваются лирическим субъектом:

«Пусть я уйду в иголку,
но что мне в этом толку?
В ней заточенья нет.
Я стану ветром в челке
и там, внутри иголки,
как в низенькой светелке,
войду в погасший свет,
себя сведу на нет» (с. 30).

В более раннем тексте также представлен многочленный образный ряд, напоминающий по организации отрицательный параллелизм, который мог начинаться не только с предложений, имеющих в составе отрицательную частицу, но и с вопросительных предложений, отражающих «подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающих впечатлений к утверждению единичного» [Веселовский, 1940, с. 188]:

«Кто был здесь? Говорящий человечек,
владевший языком членистоногим,
умевший говорить повсюду эхом,
не зная ни молчания, ни речи?
Иль проходило наважденье скрипок,
поющих без смычков под талым льдом,
сопровождавших костяную флейту,
чей голос доносился из крыла,
протянутого в воздух при полете?
Иль шепот оглушенный осязанья?
Иль воздух, перепутавший улыбку
с гримасой отвращения и боли?» (18 с.).

На основе отрицательной формулы древнего «положительного параллелизма» [Веселовский, 1940, с. 188] (человек//дерево; человек//птица) формируется образная картина в одном небольшом стихотворении И. Жданова, где с довольно прозрачной семантикой проводится самоидентификация поэта, облаченного в маску лирического «Я»:

«Я не *ветка*, я только *предветвие*
Я не *птица*, а *имя ее*.
Я *не ворон*, но где-то в предветрии
обсуждают меня воронье» (с. 13).

Отрицание не устраняет природную параллель, «чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание» [Веселовский, 1940, с. 185], а выводит ее эквивалент в форме одночленного параллелизма, представляющего собой тот случай, когда человеческий план «умалчивается, а другой» (природный) «является ее показателем» [Там же, с. 177]. В результате происходит соединение двух различных типов образного языка параллелизма, отражающих разновременные этапы в истории поэтики.

Как писал А. Н. Веселовский, наряду с искусственно придуманными авторскими тропами «оживают в поэзии древнейшие представления» [Там же, с. 196], причем не только в формах архаических образных языков, но и в виде аналитических сравнений и метафор. Двучленный параллелизм в текстах современного поэта нередко преодолевается условно-поэтическим сравнением, при этом субстанционально-мифологическая его основа в поэтическом контексте сохраняется: «Соединенье этих рук равно сближению деревьев,/когда их тени не скрывают, как друг от друга далеки» (с. 54). Данное сравнение отражает мировоззренческую позицию автора, высказанную через лирического посредника, рефлектирующего по поводу нарушения механизма синкретического единства

деревьев и людей: «И чем теснее наши руки, а тень деревьев отчужденней,/тем непонятнее всего,/какой огонь прошел меж ними, до наших рук не дотянувшись» (с. 54). Параллелизм между пульсацией крови человека, обозначенной устаревшей лексемой, и биением магнитной руды о поверхность холма становится основой для их сравнения: «И одна и та же – как кровь под кожей –/их руда топорщит своим жилобоем» (с. 105).

В первой строфе стихотворения «Портрет» фольклорным мотивом (гадание девушки по зеркалу) изображается человеческий план, а третьей строфой через наречие образа действия вводится параллельный природный:

«Ты можешь быть русой и вечной,
когда перед зеркалом вдруг
ты вскрикнешь от боли сердечной
и выронишь гребень из рук.
<…>
Так голые смотрят деревья
на листья, упавшие в пруд.
Туда их, наверно, поверья
листвы отшумевшей зовут».

Таким же образом встраивается в сравнение с первой строфой и вторая, однако в ней не сохраняются черты объектного компонента параллелизма, а глагол в третьем лице неопределенно-личного предложения хоть и не указывает прямо на субъект действия, но все-таки его подразумевает:

«Так в сумерки смотрят на ветви,
в неясное их колдовство,
чтоб кожей почувствовать ветер,
прохладную кожу его» (с. 53).

На первое место в этом случае выходит архаическое по своей природе сравнение «мистического» женского аксессуара (зеркала) с ветвями деревьев в ночное время суток. В придаточном предложении причины наделение «ветра» человеческими свойствами нельзя рассматривать как простое олицетворение, поскольку здесь отчетливо прослеживается параллелизм, возможно, более древний по своему происхождению, сохраняющий в себе черты антропоморфного восприятия первобытным человеком природных явлений.

Рассмотрим еще случаи, когда древние представления начинают оживать в образном языке тропа у И. Жданова:

«Ты, смерть, *красна* не на миру, а в совести горячей.
Когда ты *красным* полотном взовьешься надо мной
и я займусь *твоим огнем* навстречу тьме незрячей,
– никто не скажет обо мне: и он нашел покой» (с. 58).

Красный цвет в народной поэзии, как уже было сказано, соотносился с символом «огонь» (в тексте – сравнение в творительном падеже), однородным, в свою очередь, понятиям «жалость», «горесть», «скорбь», «зола», наконец, «смерть» и «любовь». Все эти оттенки чувственных состояний, присущих человеку, непосредственно соответствуют переживаниям лирического героя стихотворного текста, душа которого сопоставляется с листом, отлетевшим от дерева. В народных поверьях «отпадение листьев сравнивается с разлукой» [Потебня, 1914, с. 85] и расставанием влюбленных, а «человеческая речь представляется шумом дерева» [Там же, с. 142], поэтому лист выступает в качестве символа *слова* (сравним: «Вот в шепот сыплется листва,/она мертва, она права» (с. 33)). В свою очередь, народнопоэтическое сознание сближало человеческую речь с рекой, что находит отражение у современного поэта в мифологическом эквиваленте символа всеединства:

«Рванется в сторону душа, и рябью шевельнется
тысячелетняя река из человечьих глаз.
Я в этой ряби растворюсь, и ветер встрепенется
в древесном шепоте моем и вспомнится не раз» (с. 58).

За счет подобного фольклорного созвучия (через «калину красную») в другом стихотворном тексте поэта сравнение в творительном падеже «кровь» соединяется с «горением»:

«Он стоит, лицо, закрывая руками,
в одиночестве смертном, один, убогий,
окруженный иудами и врагами,
исступленной *кровью горя* в тревоге
<…>
или холм обряжают *горючей кровью*» (с. 106).

Еще одну семантическую цепочку народного символизма можно проследить в творчестве И. Жданова: во-первых, согласно А. А. Потебне, «мороз, явление противоположное жару, сближается <…> в языке с огнем» [Потебня, 1914, с. 26]:

«Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий
и гонит по стеклу безмолвный шум травы,
и млечные стволы хрипят в его *пожаре,*
на прорези пустот накладывая швы (с. 55);
Трещит костер морозной стужи» (с. 62).

Во-вторых, слово «зима», непосредственно связанное с «морозом», по определению того же А. А. Потебни, «предполагает другую, древнейшую форму *хима*», однокоренную с «Сибир. *химостить, ворожить, кудесить,* собств. портить чарами при помощи враждебных теплу и свету сил» [Потебня, 1914, с. 28]. Именно в таком значении выступает в одноименном стихотворении И. Жданова «зима», воздействующая таинственной силой на лирического «мы»:

«Какая сила нас свела?
И как она одна смогла,
переплавляя наши лица,
их в зимний лик навек свести,
туманом тяжким обвести
и, чтоб самой не простудиться,
его снегами занести?» (с.62).

Данное воздействие носит ритуальный характер: возвращает героя в состояние изначальной синкретической целостности, что дает возможность уже единой душе войти «в многолюдный рай», где дети «чертят сапогами/на ней какой-то каравай» (с. 62). Как известно, детская считалка восходит к общеславянскому обряду приготовления каравая, во время которого «пекущие просят бога спуститься с неба, чтобы помочь им месить и печь» [Иванов, Топоров, 1980, Т.1, с. 622]:

«Потом становятся в кружок,
твердят заученный стишок,
заводят с нею разговоры.
И небо смотрит на игру,
и раздвигает ввечеру
свои застенчивые шторы,
и просит ангела к костру» (с. 62).

В результате «зима», в начале стихотворения перемешивающая (переплавляющая) лирического «мы», словно снежный ком или тесто, становится наравне с детьми обрядовым жрецом.

Изгиб реки, иносказательно обозначенный в языке как «локоть», оживает (в том числе через параллель с человеческим сном) в художественном мире И. Жданова:

> «Там речка спит на согнутом локте.
> Ей сон такой неудержимый снится
> из наших отражений, а над ним
> там сельский быт в тесовых рукавицах
> не застит дня видением пустым» (с. 147).

То же самое происходит и с другим устойчивым языковым выражением: «Им все равно, *идет ли снег нагим* или в *рубахе*» (с. 61).

На подобный эффект рассчитывает поэт, когда в отдельных текстах использует таким образом поэтическую лексику, что начинает раскрываться ее внутренняя форма, которая является «ближайшим этимологическим значением слова» [Потебня, 1976, с. 114]: «Приятно ис*цел*ять и *цел*овать,/быть *цел*ым и другого не *жел*ать» (с. 56); «Уберу ли камень с холма, чтоб где-то/на другом холме опустело место,/или вырву *цвет*ок незрячего *цвет*а» (с. 105); «что воскресенье все-таки возможно,/и не простым извечным переходом/из *род*а в *род*, из *род*ины в на*род*» (с. 115); «Таким ты явился сюда, на *простор*/степей *распростер*тых, и, словно в *костер*,/был брошен в веление бега» (с. 79).

Таким образом, структура и смысловое наполнение словесных образов в поэзии И. Жданова направлены на художественное выражение синкретического единства человека и окружающего его природного мира. Данная установка вписывается в общую парадигму поэтического мышления автора. Последнюю определяет направленность на формирование новой картины мира, где возможно преодоление разрыва между человеком и историей, человеком и природой, человеком и Богом. Причем архаическая образность в стихотворных текстах поэта используется совместно с метафорическими образными формами. Вариативное сочетание образных языков в границах одного или нескольких текстов рассматривалось как характерное явление неклассической лирики.

Проведенное исследование субъектно-образной организации стихотворных текстов И. Жданова позволяет сделать следующие выводы:

1. Субъектный кризис в неподцензурной поэзии 1970-1980-х годов, выразившийся в дискредитации возможностей создания лирического высказывания путем прямого претворения личного переживания автора в слове, отразился в поэтическом творчестве И. Жданова в программном отказе от лирического героя. По этой причине на первое место в поэзии мастера стиха с Алтая выдвигаются межсубъектные (или сочетание нескольких субъектных форм в одном тексте) и синкретические формы лирического высказывания. Однако личностное начало не исчезает в поэзии Жданова и тем более не ведет к аннигиляции «аксиологической оси» [Славянский, URL], в чем обвинял поэта Н. Славянский, а как бы воплощается в собирательном образе ждановского человека и его архетипических коррелятов (например, Одиссея, Орфея, Икара, Иуды, Дон Кихота и др.). Другими словами, поэтический мир И. Жданова предстает не как выражение преимущественно внешне-событийных контекстов жизни поэта, а как мифопоэтическое отражение его внутреннего мира, ментального пространства психики творческой личности.

2. Отнологизация и архетипизация лирической событийности в стихотворных текстах И. Жданова обусловлены тем, что поэт стремится показать через лирическое «я» воплощение поиска собственной идентичности, цельности в единстве с Богом и «другими» людьми. В этом плане метасюжет возвращения становится лирической реализацией данного онтологического поиска. На субъектном уровне важнейшим его этапом является встреча лирических субъектов с «другим». Последний, с одной стороны, выступает как материализация неразрешенного (неприкаянного) прошлого субъекта и нецельного его бытийного состояния, а с другой стороны, им становится каждый человек, в единении с которым мыслится поэтом демиургическое преображение реальности. Для соединения же с другими людьми в жизнетворческом порыве мировой мистерии необходимо, чтобы произошло пробуждение их от бытийной

немоты. Именно данную миссию принимает поэт, становясь проводником божьей воли в стремлении восстановить изначальную целостность в мире.

3. Художественное моделирование Ждановым новых форм жизни выводит его творчество в проблемное поле теургической эстетики. Вслед за В. В. Бычковым под последней мы понимаем «духовно ориентированную имплицитную эстетику, направленную на активное преображение всей жизни человеческой по эстетическим и религиозно-этическим законам в процессе особого художественного творчества, уповающего на духовную поддержку свыше» [Бычков, 2008, с. 9]. Концепция теургии наиболее последовательно разрабатывалась в творчестве и теоретических работах «младосимволистов», особенно Вяч. Иванова и А. Белого, во многом ориентированных, как известно, на религиозно-философское учение Вл. Соловьева. Философ-поэт считал, что продолжателем движения к положительному всеединству, начатому в природе, должно стать искусство. Его задачей, с точки зрения Соловьева, является «реализация человеком божественного начала во всей эмпирической природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» [Соловьев, 1988, Т.1, с. 743]. В данном определении уже намечена та духовно-эстетическая программа по теургическому выходу искусства во всей его преображающей силе за границы художественной реальности в бытийное пространство жизни, что будет реализована в теории и на практике последователями автора «Чтений о Богочеловечестве». Теургическая установка в творчестве русских символистов, как показал С. Н. Бройтман, расширила горизонты искусства и «во многом изменила его облик» [Бройтман, 2008, с. 203], став неотъемлемой частью неклассической парадигмы художественного мышления. Возникновение теургической направленности в поэзии И. Жданова, с нашей точки зрения, обусловлено кризисными процессами в социокультурной ситуации 1970-1980-х гг., времени, когда формировались аксиологические и мировоззренческие ориентиры поэта, отталкиванием его от официальной советской эстетики, ориентацией на поэтику и философию русского модернизма

начала XX века, обращенностью к типу философской (метафизической) поэзии, что открывало широкие возможности для онтологического обобщения (в том числе и в теургическом ключе) проблем существования современного человека в глобальной истории, поиска его духовной идентичности. В общих чертах теургическую установку поэта можно выразить следующим образом: стремление воплотить в мифотворчестве сокровенный образ преображенного (обновленного) в едином мистериальном потоке бытия мира и открыть его «другим» людям (читателям) в акте их сотворчества: «Главное для художника не только создать даже в мелочах универсальную картину мира, сколько дать возможность пережить эту картину как собственную, глубинную сущность, подчиненную единому космическому замыслу» [Жданов, 1987, с. 10]. Чтобы показать генетические источники (но не более того) теургической направленности творчества И. Жданова, сравним высказывание поэта, например, с программным пониманием Вяч. Ивановым назначения художника-теурга: «Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» [Иванов, URL]. Субъектно-образная организация стихотворных текстов И. Жданова как раз направлена на втягивание и глубокое погружение сознания читателя в эстетическое пространство авторского мифа. К важнейшим средствам (механизмам) достижения данного эффекта в поэзии И. Жданова относятся: 1) вопросительные конструкции в текстах, заставляющие более активно подключаться сознание читателя к сотворческой работе; 2) онтологизация поэтического слова путем возвращения к архаическим формам образного языка (параллелизм, метаморфоза, кумулятивные цепочки), что предполагает более непосредственное, неотделенное от самой жизни (как в фольклорно-мифологических системах) восприятие лирического события; 3) метатекстовые элементы в поэзии Жданова как зона

встречи сознаний автора и читателя в общем процессе творчества, которое «перерастает в "творимое творчество", или теургию» [Бройтман, 2008, с. 207].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной работы было изучение поэтики творчества И. Жданова в контексте русской поэтической мысли второй половины XX века. В результате предпринятого исследования мы пришли к ряду выводов.

И. Жданов, начиная творческий путь в конце 1960-начале 70-х гг., отталкивался от поэзии авторов, ориентирующихся на соцреалистическую эстетику, в том числе поэтов-шестидесятников с их «благодушеством к социализму с человеческим лицом» [Жданов, 2014, с. 50], гражданской публицистичностью и открытым лиризмом. В результате он закономерно стал развиваться в дискурсе неподцензурной поэзии. Для представителей андеграунда общим было осознание абсурдности существования человека в советской действительности, открытие замены подлинного бытия «симулятивной реальностью», ориентированность на культуру Серебряного века, стремление в творчестве преодолеть разрыв с ней и использовать, адаптируя к современному контексту, художественные открытия предшественников.

Среди последних наиболее актуальными для творчества И. Жданова являются модернистское мифотворчество как выражение мистериального мироощущения, установка на синтез разновременных культурно-исторических мифологем и контекстов, онтологическая направленность лирики акмеизма на поиски равновесия между человеком и историей, конвергентная интенция в стихотворениях О. Мандельштама, позднего Б. Пастернака (цикл стихов Ю. Живаго), А. Тарковского, выводящая лирическое высказывание в пространство межсубъектного взаимодействия, неклассические открытия модернистов в субъектной сфере. Кроме того, на ценностно-мировоззренческие ориентиры поэта повлияли аналитическая психология К. Юнга, религиозно-философские воззрения П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева (сравним: «А в стихах... В конечном итоге пошел по философии христианства» [Волобуева, 1996, с. 277]), философия жизни

А. Бергсона и Ф. Ницше, экзистенциональная философия, в частности, работы Л. И. Шестова (сравним: «Больше всего меня потряс Лев Шестов» [Волобуева 1996, 275]) и К. Кьеркегора.

Формирование поэтики И. Жданова на пересечении данных индивидуально-авторских и культурных контекстов и общая направленность его поэзии на реализацию духовной программы мистериального преображения человека и космоса жизни указывают на то, что эстетические поиски поэта не соотносятся с постмодернистскими и неоавангардистскими практиками в неподцензурной поэзии второй половины XX века. По этой причине поэзия И. Жданова и метареализм рассматривались в диссертационной работе, вслед за Т. Л. Рыбальченко, как феномены, относящиеся к неомодернистскому поэтическому течению.

Как показало исследование, в художественной аксиологии поэта системообразующим элементом является идея возвращения. Воплощение последней в стихотворных текстах через ряд ведущих мотивов приводит к возникновению инвариантной сюжетной модели развития лирических событий в поэзии И. Жданова, обозначенной нами в качестве метасюжета возвращения. Смысловой потенциал ждановского метасюжета обусловлен включенностью идеи возвращения в широкий контекст культуры. Прежде всего, следует указать на то, что, в силу формирования «поэтической онтологии» [Зырянов, 2014, с. 46] И. Жданова в диалоге и полемике с христианской традицией, аксиологическая доминанта поэта проецируется на библейский сюжет возвращения блудного сына. Обращение к притчевому сюжету позволило рассмотреть поэтическое творчество автора книги «Неразменное небо» с точки зрения наследования и трансформации интегративной установки, идущей от классической литературы, на изображение героя в перспективе его духовного преображения.

В то же время идея возвращения И. Жданова неотделима от историко-литературного контекста второй половины XX века. Речь идет, прежде всего, непосредственно о поэзии андеграунда, для представителей которой *возвращение*

тематически проблематизировалось в связи с восстановлением единства с «прерванной традицией» [Кулаков, 1999, с. 274], преодолением эсхатологической заданности движения истории и незащищенности человека от господствующих в деструктивном пространстве мирового абсурда хаотических сил.

К тому же онтологизм идеи возвращения сближает ценностно-эстетические поиски И. Жданова с опытом авторов «тихой лирики» (в лице, прежде всего, Н. Рубцова), которые отстаивали духовно-нравственное утверждение единства с природным миром, актуализацию родового начала, обращение к фольклорной традиции и народной культуре (в том числе в масштабе «малой родины»). Не случайно М. Н. Эпштейн рассматривает «тихую лирику» и поэзию метареализма как первый и последний периоды соответственно в «религиозно-метафизической фазе» [Эпштейн, 2005, с. 214] развития русской литературы второй половины XX века.

К промежуточному периоду М. Н. Эпштейн относит творчество Ю. Кузнецова, поэта, как и И. Жданов, модернистской эстетической ориентации, определяющейся, в частности, установкой на синтез различных культурно-мифологических традиций и авторским мифотворчеством. Принадлежность к одной поэтической парадигме (нельзя исключать и влияние Ю. Кузнецова на И. Жданова) позволяет соотнести особенности мифопоэтики авторов и проследить, как через данный уровень лирической системы отражаются историко-литературные процессы, проходящие в русской поэзии XX века.

Оба поэта выразили, с одной стороны, модернистский комплекс переживания одиночества, богооставленности и затерянности человека в мироздании, незащищенности его от хаотических сил, прорывающихся сквозь бездну небытия в пространство Космоса, и вины за несовершенство мира, с другой стороны, мифотворческие поиски путей преодоления онтологического кризиса и возвращения к целокупному состоянию бытия.

Героический миф, восходящий к ритуальной праоснове обряда инициации, становится несущей конструкцией для формирования авторского мифа в

творчестве поэтов. И. Жданов, как показало исследование, в духовном пути преображения лирического «я», обобщенном нами в виде метасюжета возвращения, сохраняет общую направленность странствий мифологического героя, в том числе этап пребывания за порогом смерти и его преодоление с последующим возвращением к жизни в «новом» качестве. В то же время ждановский метасюжет разворачивается как бы в объективированном мире души (или внутреннем мире) собирательного лирического субъекта, единораздельного с автором, где бессознательное, выраженное архетипическими образами (божественный младенец, тень, лес и др.), становится и источником гармонизации сознания, достижения им целостности, и аналогом небытия (загробного мира):

«Я блуждал по запретным, опальным руинам,
где грохочет вразнос мемуарный подвал
и, кружа по железным подспудным вощинам,
пятый угол своим арестантам искал» (с. 142).

Но в отличие от лирического героя поэзии Ю. Кузнецова преображенный ждановский человек, обретший целостность в единстве с Богом и миром, не является демиургом, а выступает в качестве вестника, проводника, сообщающего другим открывшуюся ему истину:

«Но нельзя подчиняться, чему еще можно открыться.
На оттаявший голос поднимутся скорбные лица.
И засохнет, как кровь, посреди шевелящихся денег
так похожий на твердь и на черный пейзаж муравейник» (с. 88).

И только со всеми остальными людьми мыслится поэтом демиургическое (мистериальное) преображение мира как возвращение к всеобщей целостности. Согласно данному императиву, в поэзии И. Жданова становятся востребованными архаические модели регулирования гармонии мира путем космизации бытия и ритуального обесценивания времени, позволяющего выйти из истории, чтобы не повторять в ней трагических ошибок:

«Но вот зерно светлеет на ладони,
оно – ковчег с многооконным креном:
для каждой твари есть звезда и место.
Свежеет ветер – надо жизнь будить» (с. 100).

Если преодоление двойничества (раздвоенности) и выход в сферу конвергентного взаимодействия с другими сознаниями являются смыслоообразующими факторами в творчестве И. Жданова, то в поэзии Ю. Кузнецова одиночество – трагическая норма для лирического героя-демиурга, единственного, кто способен в мифопространстве художественного мира поэта противостоять силам Хаоса. По этой причине природа и природные явления в его творчестве не становятся, как у И. Жданова, «другими» для лирического «я», в целостности с которыми предполагается восстановление мировой гармонии (отсюда обращение поэта к архаическим формам образного языка), а предстают обычно в качестве хаотических сил (хлябь, свист, щель и т.д.), противостоящих герою-демиургу.

Особенности лирического «я» в стихотворных текстах И. Жданова определяются преимущественно теми процессами, что проходили в субъектной сфере неподцензурной поэзии 1970-1980-х годов, а именно отходом от ориентированности лирического высказывания на выражение личных переживаний автора и признанием диктата языка в речетворческой деятельности художника. При этом И. Жданов, в отличие от поэтов-постмодернистов, не отказывается от профетического назначения художника и создает в творчестве образ поэта-пророка, медиума, проводника высшей воли, носителя знания о пути возвращения к всеобщему единству и гармонии мира. Синкретические субъектные и образные формы, метатекст как пространство межсубъектного взаимодействия, вопросительные конструкции, название стихотворений как путеводитель по художественному миру поэта, сложная образность направлены на углубленное подключение воспринимающего сознания «другого» (адресата-читателя) к духовно-эстетическому опыту поэта, включенному в качестве теургического элемента в мистериальный процесс преображения мира.

В понимании смысла поэтического творчества И. Жданов расходится с Ю. Кузнецовым, считавшим, что истинный художник слова должен быть гением-одиночкой, прорывающимся к метафизическим вершинам человеческого духа

(«Одинокий в столетье родном,/Я зову в собеседники время» [Кузнецов, 1990, с. 178]), и сближается с А. Тарковским. Младший современник А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой, культивируя в творчестве опыт классической и неклассической лирики, продолжил прерванную традицию Серебряного века и одним из первых среди русских поэтов выразил трагическое мироощущение человека XX века и осознание необходимости возвращения к целостности мира путем восстановления глубинной связи его с бытием и с другими людьми[43]:

Я тот, кто жил во времена мои,
Но не был мной. Я младший из семьи
Людей и птиц, я пел со всеми вместе

И не покину пиршества живых –
Прямой гербовник их семейной части,
Прямой словарь их связей корневых [Тарковский, 1991, Т.1, с. 189].

Анализ влияния стихового творчества А. Тарковского, как и О. Мандельштама, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, на поэзию И. Жданова видится перспективой данного исследования. Кроме того, дальнейшее изучение поэтики автора книги «Место земли», в частности анализ жанрового своеобразия, ритмико-строфической организации, книготворчества, позволит углубить представления об аксиологических ориентирах поэта и расширить сведения о контекстуальной принадлежности его творчества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты

1. Белов, В. И. Гудят провода. Рассказы / В. И. Белов. – М.: Советская Россия, 1978. – 261 с.
2. Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / А. А. Блок. – М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 4: Театр. – 602 с.
3. Бродский, И. А. Сочинения: в 4 т. / И. А. Бродский. – М.: Третья волна, 1992. Т. 1. – 479 с.
4. Гумилев, Н. С. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэта. Большая сер.) / Н. С. Гумилев. – Л.: Советский писатель, 1988. – 632 с.
5. Данте, А. Божественная комедия [Электронный ресурс] / А. Данте. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt.
6. Есенин, С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / С. А. Есенин. – М.: Наука, 1995. Т. 1. – 672 с.
7. Жданов, И. Ф. Неразменное небо / И. Ф. Жданов. – М.: Современник, 1990. – 72 с.
8. Жданов, И. Ф. Место земли / И. Ф. Жданов. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 109 с.
9. Жданов, И. Ф. Фоторобот запретного мира / И. Ф. Жданов. – СПб.: Пушкинский Фонд, 1997. – 56 с.
10. Жданов, И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии / И. Ф. Жданов. – М.: Наука, 2005. – 176 с.
11. Жданов, И. Ф. Уединенная мироколица. Сочинения и фотографии / И. Ф. Жданов. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. – 196 с.
12. Жданов, И. Ф. Собрание поэтических произведений / И. Ф. Жданов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:www.filgrad.ru.

13. Заболоцкий, Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. / Н. А. Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1983. Т.1. – 655 с.
14. Кенжеев, Б. Избранная лирика: 1970-1981 / Б. Кенжеев. – Ardis Publishers 2901 Heatherway Ann Arbor, Michigan, 1984. – 125 с.
15. Кузнецов, Ю. П. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэзии «Россия») / Ю. П. Кузнецов. – М.: Современник, 1990. – 351 с.
16. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – М.: Худ. литература, 1957. Т. 1. – 426 с.
17. Маадай-Кара: Алтайский героический эпос / Зап. от сказителя, статья и примеч. С. С. Суразакова; поэтич. пер. А. Плитченко. – Горно-Алтайск, 1979. – 273 с.
18. Мандельштам, О. Э. Сочинения: в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М.: Худ. литература, 1990. Т. 1. – 638 с.
19. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше; пер. с нем. Е. Герцык и др. – М.: Культурная революция, 2005. – 880 с.
20. Парщиков, А. Выбранное / А. Парщиков. – М.: ИЦ Гарант, 1996. – 208 с.
21. Пастернак, Б. Л. Стихотворения Юрия Живаго / Б. Л. Пастернак // Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Худ. литература, 1990. Т. 3: Доктор Живаго: Роман.– С. 510-540.
22. Поэты-метареалисты: Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков / А. Еременко, И. Жданов, А. Парщиков. – М.: МК-Периодика, 2002. – 217 с.
23. По, Эдгар Аллан. Собрание сочинений. в 4 т. / Эдгар Аллан По. – М.: Пресса, 1993. Т. 1: Поэзия. – 384 с.
24. Рубцов, Н. М. Собрание сочинений: в 3 т. / Н. М. Рубцов. – М.: Терра, 2000. Т.1: Стихотворения. 1942-1967. – 352 с.
25. Тютчев, Ф. И. Сочинения: в 2 т. / Ф. И. Тютчев. – М.: Худ. литература, 1984. Т. 1. – 495 с.
26. Тарковский, А. Собрание сочинений: в 3 т. / А. Тарковский. – М.: Худ. литература, 1991. Т.1: Стихотворения. – 462 с.

27. Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. / М. И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2: Стихотворения. Переводы. – 592 с.
28. Шелли, П. Б. Ода западному ветру / П. Б. Шелли; пер. с англ. Б. Пастернака // Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1976. – С. 238-240.
29. Хлебников, В. Собрание сочинений: в 3 т. / В. Хлебников. – СПб.: Академический проект, 2001.Т.1. – 480 с.

Работы о теории и истории литературы, мифологии и фольклоре

30. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
31. Аверинцев, С. С. Вознесение / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 241-242.
32. Аверинцев, С. С. Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 111.
33. Аверинцев, С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
34. Аверинцев, С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике. – М.: Искусство, 1972. – Вып. 3. – С. 110-156.
35. Агеносов, В. Современные русские поэты: Справочник-антология / В. Агеносов, К. Анкудинов. – М.: Мегатрон, 1998. – 366 с.
36. Агапкина, Т. А. Колокольный звон / Т. А. Агапкина // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 225-228.
37. Анненский, И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 679 с.

38. Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия / Сост. Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 2004. – 334 с.
39. Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика / отв. редактор-составитель В. Е. Тихонов. – Барнаул, 2011. – 104 с.
40. Александров, Н. Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый? [Электронный ресурс] / Н. Александров. – Режим доступа: http:magazines.russ.ru/druzba/1997/12/alexan.html.
41. Алексеенко В. В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. В. Алексеенко, И. С. Горецкая, Э. В. Коган, А. С. Колесникова, М. О. Рахно. – Ростов н/Д: Издательский дом «Владис», М.: Издательский дом «РИПОЛ Классик», 2008. – 640 с.
42. Аристов, В. В. Заметки о «мета» / В. В. Аристов //Арион. – 1997. – №4. – С. 48–60.
43. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Репринт издания 1865 года, с исправлениями. В 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1994. Т.1. – 800 с.
44. Афанасьева, В. К. Эсхатологические мифы / В. К. Афанасьева // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 670-671.
45. Айзенберг, М. Оправданное присутствие: Сборник статей / М. Айзенберг. – М.: Baltrus: Новое издательство, 2005. – 212 с.
46. Багрецов, Д. Н. Тимур Кибиров: интертекст и творческая индивидуальность / Д. Н. Багрецов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – 170 с.
47. Барковская, Н. В. Книги стихов с доминантой компонента «содержание» / Н. В. Барковская // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы второй международной научной конференции (Омск, 12-14 мая

2010 г.). – Омск: ООО «Издательско-полиграфический центр "Сфера"», 2010. – С. 42-45.

48. Барковская, Н. В. «Темные светы» Алексея Решетова как итоговая книга стихов / Н. В. Барковская // Филологический класс. – 2014. – №3 (37). – С. 99-105.
49. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
50. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
51. Бахтин, М. М. Собрание сочинений. В 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. Т.5. – 731 с.
52. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон; пер. с фр. В. Флеровой. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.
53. Первое соборное послание святого апостола Иоанна Богослова // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2013. – С. 1216-1220.
54. Биншток, Л. М. Структура системы и специфика поэтического многоголосья в лирике Ф. И. Тютчева / Л. М. Биншток // Проблема автора в русской литературе 19-20 вв.: межвузовский сборник. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1978. – С. 125-134.
55. Бычков, В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
56. Быков, Л. П. Русская литература XX века: проблемы и имена: Книга для учителей и учащихся / Л. П. Быков, А. В. Подчиненов, Т. А. Снигирева. – Екатеринбург, 1994. – 181 с.
57. Быков, Л. П. Русская поэзия начала XX века: стиль творческого поведения (к постановке вопроса) / Л. П. Быков // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1930 гг.). – Екатеринбург: Изд-во Урал. лицея, 1994. – С. 163-173.

58. Богданова, О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века) / О. В. Богданова. – СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. – 715 с.
59. Бондаренко, В. Г. Разговор с вечностью Ивана Жданова / В. Г. Бондаренко // Поколение одиночек. – М.: ИТРК, 2008. – С. 136-158.
60. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / Теория литературы. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / С. Н. Бройтман; под общ. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. Т.2. – 368 с.
61. Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 2008. – 485 с.
62. Бройтман, С. Н. Русская лирика XIX-начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 307 с.
63. Варакина, Г. В. Мистерия как феномен культуры: история и современность / Г. В. Варакина // Религиоведение. – 2009. – Вып. 2. – С. 146-151.
64. Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард XX века / И. Е. Васильев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.
65. Волобуева, И. Иван Жданов: творчество – это обреченность. Беседа длиною в годы / И. Волобуева // Вопросы литературы. – 1996. – №6. – С. 272-287.
66. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Худ. литература, 1940. – 650 с.
67. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна лимитед, 2000. – 352 с.
68. Гаспаров, М. Л. Идиостиль Маяковского. Попытка измерения / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. В 3 т. – М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2: О стихах.– С. 383-415.
69. Гаспаров, М. Л. Избранные труды. В 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 3: О стихе. – 608 с.

70. Гаспаров, М. Л. Эволюция русской рифмы / М. Л. Гаспаров // Проблемы теории стиха. – Л.: Наука, 1984. – С. 3-36.
71. Гаспаров, М. Л. Рифма Бродского / М. Л. Гаспаров // Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 83-92.
72. Гальперин, И. Возможность канона / И. Гальперин, И. Жданов // Арион. – 1996. – №2. – С. 27-32.
73. Гекман, Л. П. Мифология и фольклор Алтая. [Электронный ресурс] / Л. П. Гекман. – Режим доступа: http:www. altaiinter. Info.
74. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург – М.: Интрада, 1997. – 408 с.
75. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. – М.: Наука, 1972. – 274 с.
76. Горбачева, Н. И. Дизайн пространства в лирических медитациях алтайских мотивов в творчестве И. Ф. Жданова / Н. И. Горбачева // Культура трансграничной области на Алтае как основание архитектурного и художественного образования: научно-практическая конференция: сборник статей. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. пед. ун-та, 2010. – С. 106-107.
77. Горбачева, Н. И. Мотив зеркала в поэзии И. Жданова / Н. И. Горбачева, Н. В. Юмашева // Культура и текст. – Барнаул: Изд-во Алт. гос.пед. ун-та, 1997. – №2. – С. 36-40.
78. Громинова, А. Мифопоэтика стихотворения Ивана Жданова «Рапсодия батареи отопительной системы» / А. Громинова // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2015. – № 5. – С. 192-202.
79. Дашевская, О. А. Некоторые аспекты метафизики всеединства в книге И. Жданова «Неразменное небо» / О. А. Дашевская // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX века. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2002. – Вып. 2. – С. 170–179.
80. Дашевская, О. А. Мифотворчество В.Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века / О. А. Дашевская; под общ. ред. В. А. Суханова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – 150 с.

81. Дашевская, О. А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века: дис…..док. филол. наук: 10.01.01 / Дашевская Ольга Анатольевна. – Томск, 2006. – 467 с.
82. Дойти до полного предела. Иван Жданов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского [Электронный ресурс] // Топос. – 2003. – Режим доступа: http://www.topos.ru/article/1170.
83. Дуганов, Р. В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ka2.ru/nauka/duganov_1.htm.
84. Евзлин, М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.
85. Жданов, И. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова / И. Жданов, М. Шатуновский. – М.: Издательство университета истории культур, 1997. – 88 с.
86. Жданов, И. Ф. Ода Державина «Бог» в свете постмодернизма или постмодернизм в свете оды Державина «Бог» / И. Ф. Жданов // Знамя. – 1996. – №7. – С. 200-203.
87. Жданов, И. Ф. Булгаков: Конец истории и русский Фауст / И. Ф. Жданов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ivanzh danov.com/article2 .htm.
88. Жданов, И. Ф. Беззащитное мужество Евгения Блажеевского / И. Ф. Жданов // Культура Алтайского края. – №1 (13). – Барнаул, 2014. – С. 50-53.
89. Жданов, И. Ф. Игра на понижение / И. Ф. Жданов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.earthburg.com/earthadm/upperlogo.html#back
90. Жданов, И. Ф. «…То, что снаружи крест, то изнутри окно» / И. Ф. Жданов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: ivanzhdanov.com/article2.htm
91. Жданов, И. Ф. Искусство требует доверия / И. Ф. Жданов // Литературная газета. – 1987. – №8. – С. 10.
92. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.

93. Житенев, А. А. Поэзия неомодернизма / А. А. Житенев. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. – 480 с.

94. Железняк, В. Н. Сериальная строфика в поэзии И. Жданова / В. Н. Железняк // Филолошки студии. Vol. 2. – Скопје – Љублана – Загреб, 2007. – С. 39–45.

95. Жолковский, А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский. – М.: РГГУ, 2005. – 654 с.

96. Жукоцкая, З. Р. Предтечи Серебряного века / З. Р. Жукоцкая. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 183 с.

97. Зарецкий, В. А. Об авторском сознании и проблеме времени в лирике А. Блока / В. А. Зарецкий // Проблема автора в русской литературе 19-20 вв.: межвузовский сборник. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1978. – С. 175-184.

98. Закуренко А. Ю. Метафизика богооставленности в книге стихов И. Жданова «Фоторобот запретного мира» // Христианские инварианты в структурной форме русской литературы конца XIX-конца XX века»: дис…..кан. филол. наук: 10.01.01 / Закуренко Александр Юрьевич. – М, 2014. – С. 152-169.

99. Зайцева, О. Н. Концепция Божественного в творчестве Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Вестник Иркутского гос. лингвист. ун-та. Сер. Филология, 2008. – Вып 3. – С. 27–32.

100. Зайцева, О. Н. Концепция человека в поэзии Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Литера. Вестник факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета. – Иркутск: Оттиск, 2005. – Вып. 2. – С. 63-70.

101. Зайцева, О. Н. Возможна ли национальная картина мира (В. Распутин и современная поэзия) / О. Н. Зайцева // Три века русской культуры: актуальные аспекты изучения. Вып. 16: Мир и слово В. Распутина: Междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В. Г. Распутина: материалы / под ред. Ю. И. Минералова, И. И. Плехановой, О. Ю. Юрьевой. – М.; Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. – С. 46-57.

102. Зайцева, О. Н. Гносеология Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: международная научная конференция, посвященная 90-летию Иркутского государственного университета и факультета филологии и журналистики (Иркутск, 6-9 октября 2008 г.): материалы. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2009. – С. 495-503.

103. Зайцева, О. Н. Вера как онтологическая категория в поэзии Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Иннокентиевские чтения: «Православие. Образование. Культура»: материалы областной научно-практической конференции. Иркутск, 6–7 декабря 2007 г. – Иркутск: Изд-во Иркут. обл. гос. универс. науч. б-ки им. И. И. Молчанова-Сибирского , 2008. – С. 126-133.

104. Зайцева, О. Н. Метафизика смерти в поэзии Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Славянские языки и культуры: прошлое, настоящее и будущее: материалы Международной научно-практической конференции. Иркутск, 23–24 мая 2006 г. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. лингв. ун-та, 2006. – С. 86-90.

105. Зайцева, О. Н. Образ времени в метареалистической поэзии Ивана Жданова / О. Н. Зайцева // Время в социальном, культурном и языковом измерении: тезисы докладов научной конференции. Иркутск, 16–19 сентября 2003 г. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2004. – С. 69–71.

106. Зырянов, О. В. Инвариантный сюжет преображения в русской лирике (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) / О. В. Зырянов // Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – С. 45-65.

107. Зырянов, О. В. Онтология поэтических систем (Пушкин-Тютчев-Лермонтов) и христианская картина мира / О. В. Зырянов // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Вып. 2: Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та., 2007.– С.119-149.

108. Зобнин, Ю. В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) / Ю. В. Зобнин // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 176-192.

109. Иванов, В. И. Две стихии в современном символизме [Электронный ресурс] / В. И. Иванов. – Режим доступа: http://rvb.r u/ivanov/1_critical /1_brussels/vol2/01text/01papers/2_366.htm.

110. Иванов, В. В. Каравай / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2. т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 622.

111. Иванова, Е. Преодоление квадрата. Иван Жданов [Электронный ресурс] / Е. Иванова // Вопросы литературы. – 2011. – №4. – Режим доступа: http://magazines. russ.ru/voplit/ 2011/4/i5.html.

112. Ильин, В. В. Аксиология / В. В. Ильин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. – 216 с.

113. Исаченко, А. В. Из наблюдений над «новой рифмой» / А. В. Исаченко // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. – The Hague; Paris, 1973. – С. 208-226.

114. Казаков, А. А. Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского / А. А. Казаков. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 254 с.

115. Кедров, К. Поэтический космос / К. Кедров. – М.: Советский писатель, 1989. – 480 с.

116. Кедров, К. Метаметафора [Электронный ресурс] / К. Кедров. – Режим доступа: http://ru.wikisource.org/wiki.

117. Ким Хюн Еун. Стихотворения Бродского как метатекст: На материале книги «Часть речи»: дис…..кан. филол. наук: 10.01.01 / Ким Хюн Еун. – М., 2004. – 204 с.

118. Кихней, Л. Г. Осип Мандельштам. Бытие слова / Л. Г. Кихней – М.: Диалог-МГУ, 2000. –147 с.

119. Князева, Е. А. Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика: дис…..кан. филол. наук: 10.01.08 / Князева Евгения Александровна. – Пермь, 2000. – 209 с.

120. Ковальджи, К. Пристальность взгляда / К. Ковальджи // Лит. обозрение. – 1984. – № 4. – С. 62-63.

121. Кожевникова, Н. А. Эволюция тропов / Н. А. Кожевникова // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – С. 6-79.

122. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. – М.: Наука, 1986. – 256 с.

123. Козлова, С. М. «Божественный младенец» в поэзии И. Жданова / С. М. Козлова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. – С. 149-166.

124. Козубовская, Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика / Г. П. Козубовская. Барнаул: Изд-во Барн. гос. пед. ун-та, 2006. – 324 с.

125. Козубовская, Г. П. Середина века: миф и мифопоэтика / Г. П. Козубовская. Барнаул: Изд-во Алт. гос. пед. акад., 2008. – 273 с.

126. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 336 с.

127. Комаров, С. А. Введение в экографию: феномен живого чувства в русской лирике XIX века / С. А. Комаров, О. К. Лагунова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2011. – №1. – С. 49-54.

128. Комаров, С. А. Творческий путь А. А. Гришина: аксиология и поэтика / С. А. Комаров // От текста к контексту. – Ишим: Изд-во Ишим. гос. пед. ин-та им. П. П. Ершова, 2013. – Вып. 1. – С. 164-170.

129. Кондаков, Б. В. Художественный мир литературы и феномен детского миросозерцания / Б. В. Кондаков, Т. Д. Попкова // Вестник Пермского университета. – Пермь: Изд-во Пермск. ун-та, 2011. – Вып. 4 (16). – С. 130-143.

130. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. – 96 с.

131. Корман, Б. О. Лирическая система Некрасова / Б. О. Корман // Н. А. Некрасов и русская литература. – М.: Наука, 1971. – С. 81-130.

132. Красиловкая, А. А. Архетипные образы природы в лирике Ивана Жданова / А. А. Красиловская // Апробация. – 2015. – 2 (29). – С. 59–62.

133. Кукулин, И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение [Электронный ресурс] / И. Кукулин // «НЛО». – 2003. – №59. – Режим доступа: http:magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kuku.html.

134. Кулаков, В. Г. После катастрофы. Лирический стих «бронзового века» / В. Г. Кулаков // Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 241-274.

135. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.

136. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл. – М.: ВАКЛЕР, РЕФЛ-БУК, АСТ, 1997. – 382 с.

137. Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.

138. Левин, Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева / под общ. ред. Ю. М. Лотмана. – Таллинн: Ээсти раамат, 1990. С. 142-206.

139. Левин, Ю. И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. – Amsterdam, 1974. – №7/8. – С. 47-82.

140. Левчин, Р. Метареалисты и другие / Р. Левчин // Альтернация. – 2010. –№ 2. – С. 13-93.

141. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М.: Наука, 1985. – 399 с.

142. Левинтон Г. А. Инициация и мифы / Г. А. Левинтон // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 543-544.

143. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

144. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 1: 1953-1968. – 413 с.

145. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1968-1990. – 688 с.

146. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Институт филологических исследований и Урал. гос. образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: ИРА УТК, 2010. – 904 с.

147. Лейдерман, Н. Л. Метасюжет книги лирики как явление стиля (О. Мандельштам «Камень») / Н. Л. Лейдерман // XX век. Литература. Стиль. Вып 1: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1930 гг.). – Екатеринбург: Изд-во Урал. лицея, 1994. – С. 86-102.

148. Липовецкий, М. Н. Паралогии: Трансформация (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

149. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

150. Лотман, Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 58-65.

151. Лотман, М. Ю. Метрика и строфика А. Х. Востокова / М. Ю. Лотман // Русское стихосложение XIX в. – М.: Наука, 1979. – С. 115-144.

152. Лотман, М. Ю. Метрика и строфика А. С. Пушкина / М. Ю. Лотман, С. А. Шахвердов // Русское стихосложение XIX в. – М.: Наука, 1979. – С. 145-257.

153. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

154. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПБ, 1998. – С. 14-285.

155. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 848 с.

156. Максимов, Д. Е. Русские поэты начала века / Д. Е. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1986. – 406 с.

157. Мамардашвили, М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. К. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 548 с.

158. Маркович, В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны / В. М. Маркович // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1981. – С. 69-81.

159. Мароши, В. В. Тройка как символ исторического пути России в русской литературе XX века / В. В. Мароши // Филология и культура. – 2015. – №2 (40). – С. 204-209.

160. Маймин, Е. А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры. А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. А. Маймин. – М.: Наука, 1976. – 189 с.

161. Мелетинский, Е. М. Избранные труды. Воспоминания / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 576 с.

162. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе: Уч. пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 167 с.

163. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 406 с.

164. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 1994. – 136 с.

165. Меркулова, О. Н. Метафизика творчества в поэзии Ивана Жданова / О. Н. Меркулова // Вестник ИГТУ. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. тех. ун-та, 2013. – №2. – С. 253-256.

166. Мейлах, М. Б. Воздух / М. Б. Мейлах // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 241.

167. Минц, З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство-СПб, 1999. – 727 с.

168. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Блоковский сборник. – Тарту, 1979. Т. 3. – С. 76-120.

169. Минц, З. Г. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро [Электронный ресурс] / З. Г.Минц. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/mints/papers/MinzFutur. html.

170. Минералов, Ю. И. Поэтика. Стиль. Техника / Ю. И. Минералов. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2002. – 176 с.

171. Мирошникова, О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика / О. В. Мирошникова. – Омск: Изд-во Омск. ун-та, 2004. – 339 с.

172. Михалик, Е. А. Метасюжет поэзии В. Хлебникова: преодоление разобщенности мира: автореф ….. канд. филол. наук: 10.01.01 / Михалик Елена Александровна. – Пермь, 2010. – 25 с.

173. Налегач, Н. В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского: дис ….. канд. филол. наук: 10.01.01 / Налегач Наталья Валерьевна. – Томск, 2000. – 224 с.

174. Ожегов, С. И. Словарь русского языка: 70000 слов / С. И. Ожегов; под ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1989. – 924 с.

175. Орлицкий, Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю. Б. Орлицкий. – М.: Изд-во РГГУ, 2008. – 845 с.

176. Орлицкий, Ю. Б. Жданов И. Ф. / Ю. Б. Орлицкий // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М., 2000. – С. 269-270.

177. Осипов, А. И. Элегический модус лирики первого послевоенного поколения (середина 1960-х годов): дис…..кан. филол. наук: 10.01.01 / Осипов Андрей Игоревич. – Тюмень, 2004. – 175 с.

178. Осипов, А. И. «От окраины к центру»: пространство города в элегическом сознании И. Бродского / А. И. Осипов // Город как культурное пространство. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та. – С. 237-243.

179. Панченко, А. М. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. / А. М. Панченко, И. П. Смирнов // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1971. Т. XXVI. – С. 33-49.

180. Плеханова, И. И. Иван Жданов: лирика автохрона, или homo temporis // Русская поэзия рубежа XX-XXI веков / И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. – С. 351-372.

181. Плеханова, И. И. Интеллектуальная субстанция лирики Иосифа Бродского / И. И. Плеханова // Российский гуманитарный журнал. – 2015. Т. 4. – №3. – С. 215-223.

182. Померанц, Г. С. Басе и Мандельштам / Г. С. Померанц // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: Высшая школа, 1970. – С. 195-202.

183. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

184. Потебня, А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах / А. А. Потебня. – Харьков: Изд-во М. В. Потебня, 1914. – 243 с.

185. Пумпянский, Л. В. Стиховая речь Лермонтова / Л. В. Пумпянский // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки Русской Культуры, 2000. – С. 343-379.

186. Радонова Е. И. Свет и тьма в лирике И. Жданова / Е. И. Радонова // Художественный текст и историко-культурный контекст. – Пермь: Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2000. – С. 179-190.

187. Радь, Э. А. История «Блудного сына» в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох: автореф ….. док. филол. наук: 10.01.01 / Радь Эльза Анисовна. – Саратов, 2014. – 45 с.

188. Рыбальченко, Т. Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950-1990-х гг. / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – № 1. – С. 58-82.

189. Рыбальченко, Т. Л. Поэзия второй половины XX века: Хрестоматия-практикум к курсу «История русской литературы XX века» / Т. Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – 378 с.

190. Рыбальченко, Т. Л. Семантика статуи в стихотворениях И. Бродского, И. Жданова, А. Кушнера / Т. Л. Рыбальченко // Критика и семиотика. –2011. – Вып. 15. – С. 178-188

191. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

192. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX-начала XX вв.: проблемы поэтики / Н. А. Рогачева. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2010. – 403 с.

193. Румянцева, Т. Г. Вечное возвращение / Т. Г. Румянцева // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 114-118.

194. Сагалаев, А. М. Алтай в зеркале мифа / А. М. Сагалаев. – Новосибирск: Наука, 1992. – 176 с.

195. Самойлов, Д. С. Книга о русской рифме. Второе, дополненное издание / Д. С. Самойлов. – М.: Художественная литература, 1982. – 351 с.

196. Саружский, А. Притча о блудном сыне [Электронный ресурс] / А. Саружский. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/2108.html.

197. Седакова, О. А. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) [Электронный ресурс] / О. А. Седакова. – Режим доступа: http://olgasedakova.com/Poetica/175.

198. Северская, О. И. Метареализм. Язык поэтической школы: социолект – идиолект/идиостиль / О. И. Северская // Очерки истории русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 541-557.

199. Северская, О. И. Язык поэтической школы: идиолект, социостиль, социолект / О.И. Северская. – М.: Словари. ру, 2007. – 126 с.

200. Северская, О. И. «Языковые игры» современной поэзии / О. И. Северская // Общественные науки и современность. – 2007. – №5. – С. 159-168.

201. Севастьянова, В. С. «Первооснова жизни» и «чад небытия» в поэзии О. Мандельштама (к проблеме поиска истоков) / В. С. Севастьянова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2011. – № 127. – С. 121-129.

202. Скворцов, А. Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского: дис…..док. филол. наук: 10.01.01 / Скворцов Артем Эдуардович. – Казань, 2011. – 504 с.

203. Скляров, О. Н. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии: дис…..док. филол. наук: 10.01.08 / Скляров Олег Николаевич. – Москва, 2014. – 503 с.

204. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература /

И. С. Скоропанова. – М.: Флинта, Наука, 2007. – 608 с.

205. Славянский, Н. Вестник без вести. О поэзии Ивана Жданова [Электронный ресурс] / Н. Славянский. – 1997. – №6. – Режим доступа: http:magazines.russ.ru/novyi_mi /1997/6/slav.html.

206. Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 1: А – В / отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 896 с.

207. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Под ред. Е. К. Ромодановской. –Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 144 с.

208. Смирнов, И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.

209. Снигирева, Т. А. А. Т. Твардовский: поэт и его эпоха / Т. А. Снигирева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 382 с.

210. Снигирева, Т. А. Поводырь глагола. Юрий Казарин в диалогах и книгах / Т. А. Снигирева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 153 с.

211. Соловьев, В. С. Собрание сочинений. В 10 т./ В. С. Соловьев. – СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1914. Т.9. – 444 с.

212. Соловьев, В. С. Сочинения. В 2 т. / В. С. Соловьев. – М.: Мысль, 1988. Т.1. – 892 с.

213. Столович, Л. Н. Философия в поэзии и поэзия в философии / Л. Н. Столович // Вопросы философии. – 2009. – №7. – С. 67-78.

214. Субботин, А. С. Горизонты поэзии / А. С. Субботин. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984. – 255 с.

215. Сурожский Антоний. Притча о блудном сыне / Антоний Сурожский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/2108. html.

216. Суханов, В. А. Оппозиция родственности/чуждости в экзистенциальной модели И. Бродского / В. А. Суханов // «Чернеть на белом, покуда белое есть…». Антиномии И. Бродского: сборник статей. – Томск: Ра Rt.com, 2006. – С. 128-158.

217. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы. В 2 т. Т. 1: Теория художественного дискруса. Теоретическая поэтика. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под общ. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

218. Тамарченко, Н. Д. Поэтика / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 182-184.

219. Тамарченко, Н. Д. Герой / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 43-45.

220. Тарановский, К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский; сост. М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

221. Тахо-Годи, А. А. Аид / А. А. Тахо-Годи // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 50-51.

222. Темиршина, О. Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия / О. Р. Темиршина. – М.: Изд-во Изд-во ин-та междун. права и экон. им. А. С. Грибоедова, 2012. – 290 с.

223. Тихонов, В. Иван Жданов: «Шила в Москве не утаишь» / В. Тихонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: www.infohome-altai.ru/node/659.

224. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

225. Топорков, А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А. Л. Топорков. – М.: Индрик, 1997. – 456 с.

226. Топоров, В. Н. Числа / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 629–631.

227. Топоров, В. Н. Хаос / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2. т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 581-582.

228. Топоров, В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 161-166.

229. Топоров, В. Н. Космос / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. – С. 9-10.

230. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа Прогресс - Культура, 1995. – 624 с.

231. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – М.: Академия, 2009. – 336 с.

232. Тюпа, В. И. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина / В. И. Тюпа // Ars interpretandi. Сборник статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1997. – С. 108-120.

233. Тюпа, В. И. Диагностика ментального кризиса / В. И. Тюпа // Мир России. Социология. Этнология. – 2002. – №1. – С. 153-163.

234. Тюпа, В. И. Бифуркация культуры уединенного сознания / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой международной конференции (Москва, 5-7 марта 2003). – М.: Изд-во РГГУ, 2003. – С. 22-26.

235. Тюпа, В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.

236. Уланов, А. Поэзия И. Жданова: от описания к воссозданию [Электронный ресурс] / А. Уланов // Цирк Олимп. – 1995. – №5. – Режим доступа: http:www.cirkolimp-tv.ru/files/archive/no_02/12_no02.pdf.

237. Уланов, А. Заряд сгущенного чувства [Электронный ресурс] / А. Уланов // Дружба Народов. – 2006. – №10. – Режим доступа: http:magazines. russ.ru/ druzhba/ 2006 /10/ula16.html

238. Уланов, А. Общие места / А. Уланов // Вопросы литературы. – 2012. – №3. – С. 3-14.

239. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.

240. Успенский, Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции / Б. А. Успенский // Избранные труды. В 2 т. – М.: Гнозис, 1994. Т. 2: Язык и культура. – С. 242-245.

241. Флоровский, Г. О. О воскресении мертвых / Г. О. Флоровский // Переселение душ. Проблема бессмертия в оккультизме и христианстве. – Париж: YMCA press, 1935. – С. 135-167.

242. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

243. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг; сост., послесл., коммент. Н. Брагинской; библиог. М. Ю. Сорокина, Н. Ю. Костенко. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 896 с.

244. Фуксон, Л. Ю. Ценностная структура / Л. Ю. Фуксон // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 290-292.

245. Фуксон, Л. Ю. Чтение: научное издание / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 266 с.

246. Хабарова, Я. И. Миф о Федре в стихотворении М. Цветаевой «Занавес» / Я. И. Хабарова // Вестник ТюмГУ. Гуманитарные исследования. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2015. – №3. – С. 99-107.

247. Холшевников, В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. 5-е изд. / В. Е. Холшевников. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2004. – 208 с.

248. Хоружий, С. С. Миросозерцание Флоренского / С. С. Хоружий. – Томск: Водолей, 1999. – 160 с.

249. Черашняя, Д. И. Лирический герой и субъекты иноречевых включений в поэзии А. К. Толстого / Д. И. Черашняя // Проблема автора в русской

литературе 19-20 вв.: межвузовский сборник. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1978. – С. 144-157.

250. Черашняя, Д. И. Осип Мандельштам. «Silentium»: возврат или становление? [Электронный ресурс] / Д. И. Черашняя. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_8_8.

251. Чернов, А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – №3. – С. 151-158.

252. Чумаков, Ю. Н. В сторону лирического сюжета / Ю. Н. Чумаков. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с.

253. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм / М. И. Шапир // Philologica: Т. 2. – 1995. – № 3/4. – С. 136-143.

254. Шатин, Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики / Ю. В. Шатин. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 344 с.

255. Шатуновский, М. Очарованный странник / М. Шатуновский // Жданов И. Ф. THE INCONVERTIBLE SKY. – Chicago. Talisman House Publishers, 1996. – С. 5-11.

256. Шевченко, О. В. Творческий путь Юрия Кузнецова: дис…..канд. филол. наук: 10.01.01 / Шевченко Оксана Владимировна. – Москва, 2010. – 206 с.

257. Эйхенбаум, Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.

258. Элиаде, М. Инициация: общий обзор / Пер. с англ. и прим. И. С. Анофриев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://religious-life.ru.

259. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / Пер. с англ. Е. Морозовой и Е. Мурашкинцевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www. studfiles.ru/preview/5855894.

260. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков / М. Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

261. Эпштейн, М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

262. Эпштейн, М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – №12. – С. 222-235.

263. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2005. – 495 с.

264. Юнг, К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг. – М.-К.: Порт Рояль – Совершенство, 1997. – 384 с.

265. Юнг, К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

266. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Лекции по структуральной поэтике. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.

267. Языковые стратегии русской драматургии (введение в экографию): коллективная монография / под ред. С. А. Комарова. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2011. – 328 с.

268. Яцутко, Д. Н. Еще раз о стихотворении Николая Гумилёва «Заблудившийся трамвай» [Электронный ресурс] / Д. Н. Яцутко. – Режим доступа: https://gumilev.ru/about/11/.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

1. Можно указать на следующие диссертационные исследования, появившиеся за последние десять лет:

1. Медведева, Н. Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции: дис. … док. филол. наук. Ижевск, 2007.
2. Шевченко, О. В. Творческий путь Ю. Кузнецова: дис. … канд. филол. наук. Москва, 2010.
3. Скворцов, А. Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского: дис. … док. филол. наук. Казань, 2011.
4. Бокарев А. С. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской литературы 1970-1980-х годов: дис. … канд. филол. наук. Ярославль, 2013.
5. Воронцова, К. В. Модели пространства в поэзии Е. Шварц: дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 2013.
6. Рухлов А. В. Доминанты эстетического самоопределения и принципы художественного миромоделирования в поэзии Леонида Губанова: дис. … канд. филол. наук. Курган, 2014.

2. Родившийся на Алтае, И. Жданов воплотил в творчестве космологическую стихию природного мира родного края с ее таинственным величием первозданных гор и вековечным покоем лесных просторов. Поэт начал писать стихи в восемнадцать лет, будучи студентом Московского государственного университета, из которого он был отчислен по идеологическим причинам и отправлен на принудительное психиатрическое лечение. После поэт уезжает в родной Барнаул, где завершает прерванное образование в местном педагогическом институте. Чувствуя в себе талант стихотворца и потребность в его реализации, он в конце 1970-х гг. возвращается в Москву и принимает активное участие в столичной литературной жизни.

3. В разное время поэзию И. Жданова относили к таким стилистическим образованиям, как «метафористы», «метатропистыи», «транссемиотики» [Кукулин, URL].

4. Приведем в качестве примера высказывания о метареализме М. Н. Липовецкого и И. С. Скоропановой: «Если концептуализм стоит на границе между искусством и идеологией, перфомансом, внеэстетической реальностью, то для писателей необарокко характерна настойчивая эстетизация всего, на что падает взгляд. Одним словом, концептуализм ближе к авангарду. Необарокко – к "высокому модернизму"» [Липовецкий, 2003, с. 425]; «Метаметафоризм (синоним метареализма в понимании автора, – *Н. Ч.*) – попытка синтеза различных культурных контекстов с целью создания своей собственной духовной реальности, что приводит к появлению позднемодернистских произведений. <…> В рассматриваемый период (1980-е гг.) модернисты среди метаметафористов преобладают, и у писателей, создающих параллельно модернистские и постмодернистские произведения, доминируют произведения первого типа» [Скоропанова, 2007, с. 222].

5. Далее в тексте номера страниц после цитат из следующего источника будут указываться в круглых скобках: Жданов, И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Наука, 2005. 176 с.

6. Рыбальченко Т. Л. Семантика статуи в стихотворениях И. Бродского, И. Жданова, А. Кушнера //Критика и семиотика. Вып. 15, 2011. С. 178-188: «Вопреки авторитетному мнению большинства литературоведов, мы склонны считать, что русский метаметафоризм – это проявление не

постмодернизма, а *неомодернизма*, выразившего современные (постэйншейновские) натурфилософские и метафизические представления, построившего новую картину мира, онтологии, лишенной центра и вертикали, но не сводимой к концептам и знакам» [Рыбальченко, 2011, с. 182].

7. Сам поэт указывал в предисловии к книге «Место земли» на возможность рассмотрения его творчества с точки зрения авангардистской эстетики: «Как в классической, так и современной литературе мне близки традиции авангарда. Авангарда в широком смысле этого слова. То есть традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнайства, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности. Авангард создает не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии». Впоследствии Жданов, пересмотрев отнесенность своего творчества к авангардистской традиции, ограничивался упоминанием об авангарде только как о направленности любого настоящего художника на создание нового поэтического языка: «Если бы предвидел, что теперь, десять лет спустя, будет считаться авангардом. На самом деле, всякий художник создает свой язык, не создающий своего языка – не художник. Художник-авангардист – в этом есть какая-то тавтология» [Жданов, URL: ivanzhdanov.com/press4.htm]. Сравним с одним из выделенных И. Е. Васильевым ключевых признаков, маркирующих историко-культурную систему авангарда: «Разработка своего, особого языка искусства, поиск новых средств воздействия, недостижимых в прежних условиях» [Васильев, 2000, с. 26].

8. Роевое сознание, как считает В. И. Тюпа, предполагает «дорефлективную самоидентификацию индивида с некоторой общностью индивидов» [Тюпа, 2010, с. 22-23] и воплощается в художественных опытах неопримитивизма, культивирующего наивные, дилетантские формы образного языка и возвращение к «непредвзятому, детско-дикарскому видению мира» [Тюпа, 2004, с. 23]. Соцреалистическая коммуникативная стратегия, в основе которой лежит феномен ролевого сознания, маркируется, с точки зрения специалиста, подчинением эстетического субъекта (как и самой творческой личности) авторитарному Другому («власти, <…> каноническому образцу» [Тюпа, 2010, с. 24]) и отождествлением его с регламентированной «ролью в миропорядке» [Тюпа, 2002,с. 154]. Дивергентное (уединенное) сознание, зародившееся в эпоху романтизма, в литературе XX века реализуется, согласно исследователю, в авангардистской стратегии творчества. Авторское «я» в этом случае становится абсолютным центром в коммуникативном пространстве художественного события, а читатель и субъект высказывания, попадая в сферу интересов «художественной прагматики» [Шапир, 1995, с. 137], превращаются в объекты «эпатажного самовыражения, индивидуального произвола» [Тюпа, 2010, с. 25] автора. В результате наращивания «альтернативности между "я" и "не я"», обосновывает В. И. Тюпа, уединенное сознание достигает «предела внутренней свободы» [Там же, с. 263], выражающегося в постмодернистском дискурсе в виде феномена «смерти автора».

Наконец, конвергентное художественное сознание, согласно В. И. Тюпе, определяет неотрадиционалистскую практику письма, в основе которой лежит «коммуникативное событие соборной встречи и сопряжения неслиянных и неразделенных эстетических индивидуальностей субъекта, объекта и адресата» [Тюпа, 1995, с. 24]. Прорыв из уединенного сознания в пространство диалогического взаимодействия сознаний на основе ответственности и взаимопонимания впервые в русской литературе, как считает исследователь, осуществили акмеисты и поздний Б. Пастернак. Причем неотрадиционалистская интенция предполагает не

размывание, как в постмодернизме, коммуникативной границы между автором и читателем, когда второй, наравне с первым, начинает принимать на себя функции художника, а «поиск согласия» автором, «одновременно озаряемый "сознанием своей правоты", своего права на организацию» [Тюпа, 2003] художественного события. Диалогизм в творческой ориентации неотрадиционализма, как показал В. И. Тюпа, мыслится не только как соучастие творческих сознаний в целокупном единстве конвергентной солидарности, но и как включенность в контекст национальной и общечеловеческой традиции. Ее сегменты выступают в качестве самостоятельных голосов, полифонически преломленных в творчестве неклассических авторов.

9. Под традицией имеется в виду не только то, что относится к национальной и, шире, европейской культуре, опирающейся на эллинско-христианские идеалы «логоцентричности, историзма и культурного творчества» [Скляров, 2014, с. 80], но и более архаические истоки, определяющие общечеловеческую ментальность, которые в интервью И. Гальперину поэт назвал «сверхтрадицией». Через возвращение к ней, по мысли И. Жданова, возможно «обретение новой цельности», что предполагает не апеллирование «к классике», а возвращение «к тем временам, когда возникновение единого культурно-религиозного сознания было естественным и возможным» [Гальперин, Жданов, 1996, с. 30]. При этом речь идет не о приверженности поэта к интегральному традиционализму в духе Р. Генона, а своего рода духовно-нравственном образце, в котором воплотились идеалы первозданной общности людей, единства с природным миром, опыт противостояния разрушительной стихии времени и истории через ритуально-мифологические практики. Естественно, что возвращение к архаической целостности жизни не предполагает восстановления у современного человека в первозданном виде роевого сознания, скорее следует говорить о возрождении ценностных ориентиров при сохранении индивидуальности каждой личности, сопряженной в диалогической сопричастности с миром и другими людьми.

Глава 1

Раздел 1.1

10. Поэзия И. Жданова имеет отчетливые генетические связи с поэтическим творчеством автора книги стихов «Tristia». Эта укорененность прослеживается и на мотивно-образном уровне (например, образ «летейской стужи» [Мандельштам, 1990, с. 124] и др.), и на уровне пространственно-временной организации стихотворных текстов.

11. Возможность подобной интерпретации вытекает из рассуждений В. И. Тюпы: исследователь определяет в качестве «субстрата жизненного содержания» для «мирового сюжета», восходящего к «протосюжету инициации», рассказ о том, как пришедший из чужих земель герой, пройдя смертельно опасные испытания, становится мужем царской дочери и новым царем [Тюпа, 1997, с. 114]. М. Элиаде, ссылаясь на исследования А. М. Хокарта, указал на «глубинное сходство» инициации и церемониала «возведения на трон». С последним, так же «как с заключением очередного брачного союза, с рождением очередного ребенка и т. д.» [Элиаде, URL: www.studfiles.ru/preview/5855894] для первобытного сознания связывалось начало нового цикла обновленного Космоса.

12. Т. Л. Рыбальченко выделяет «доминирующую семантику ситуации возвращения» для трех отрезков развития русской литературы во второй половине XX в.: в 1950-1960 гг. возвращение воспринималось как «восстановление нарушенных ценностей», что «свидетельствовало об обретении художниками неутопического сознания» («Судьба человека» М. Шолохов, «Тишина» Ю. Бондарева, «Искупление» Ю. Даниэля, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и др.).

Для 1970-80-х гг., с ее точки зрения, характерна «экзистенциальная трактовка невозможности возвращения как исправления ситуации, изображение ситуации возвращения как рефлексии, как запоздалого трагического прозрения» («Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Выбор» Ю. Бондарева, «Живи и помни» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева и др.). Наконец, в 1980-1990 гг. возвращение определяется исследователем как «повторяемость, не допускающая прорыва в другую реальность» [Рыбальченко, 2012, с. 64] (проза Л. Петрушевской, проза «сорокалетних» и др.).

Раздел 1.2

13. На подобный изоморфизм указывал и Е. М. Мелетинский. По его мнению, мифологическое мышление отличают: «невыделенность человека из природы, черты диффузности <…>, неотделимость логической сферы от эмоциональной, моторной, отсюда очеловечивание природы, <…> отождествление природных и культурных объектов, всеобщая персонификация, представление всеобщего как конкретночувственного, неразличение предмета и знака, символа и модели, вещи и слова, чрезмерное сближение качества и количества, пространства и времени, начала и сущности, единичного и множественного» [Мелетинский, 1976, с. 165].

14. Если принять точку зрения Н. Л. Лейдермана, согласно которой «каждое литературное произведение стремится построить завершенный и одновременно универсальный образ мира – в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, Т. 1, с. 12-13], то любая демифологизация в реалистической традиции может быть представлена как составляющая процесса индивидуального мифотворчества.

15. З. Г. Минц в статье, посвященной «неомифологическим» текстам русских символистов, указывала на то, что для последних миф был эталоном культуры, «"ключом", "шифром" для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории, современности и искусстве» [Минц, 1979, с. 77]. Поэтому многие произведения символистов, согласно данной логике, строились по следующему принципу: план выражения отражает современную действительность, а план содержания – мифологическую составляющую. При этом не только история раскрывается через миф, но и миф объективирует свои потенциальные возможности (план выражения и план содержания меняются местами).

16. Рассматривая поэзию Жданова в данном аспекте, Н. И. Горбачева предположила, что «жизнь в пределах алтайских пространств – это знак живого, творческого начала, которое и рождает все последующие размышления, закодированные в лирические строки» [Горбачева, 2010, с. 107]. Данное предположение вполне можно отнести к «Холмам», поскольку, согласно лирическому сюжету, противоречивые размышления субъекта речи, обусловленные видением распятия Иисуса Христа, возникают в момент, когда он находится на природном объекте, холме: «Почему же свет осеняет разный/этот холм, помещенный нигде и всюду?/И ты видишь в себе, что поминутно/совершается праздник и преступленье» (с. 106).

Раздел 1.3

17. Жданов следующим образом комментирует данные строки: «Человек в своем противопоставлении себя природе, может быть, зашел слишком далеко. Природные явления, ломающие график его существования, сбивают его с привычного ритма, ставят в тупик. Нормальность природы человек воспринимает как своего рода обязанность ее перед ним, а он как бы ей ничем не обязан» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 37].

18. В этой связи приведем следующее высказывание поэта: «Современный человек не может смириться с непознаваемостью, непостигаемостью Бога. Это его раздражает, и он хочет ввести Его в элементарную схему, а на самом деле он сам себя включает в нее, упрощает себя до тварного или, еще хуже, машинного устройства. Поэтому он не живет, а выживает, и само существование становится для него наказанием или проклятием…» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 88].

19. Проблему деконструкции традиционных оппозиций обычно рассматривают применительно к постмодернистскому дискурсу. На этот контекст указал сам поэт, назвав эссе, где данная проблема впервые обозначена, – «Ода Державина "Бог" в свете постмодернизма или постмодернизм в свете оды Державина "Бог"». М. Н. Липовецкий обобщает процесс, формирующий постмодернистские тексты в русской литературе, а именно «процесс перекодировки одних и тех же значений в свете остающихся непримиренными оппозиций…» [Липовецкий, 2008, с. 53], до философского его осмысления применительно к реальной действительности. В силу планомерного расшатывания бинарного принципа организации полярных понятий, с точки зрения исследователя, происходит «исчезновение синтезирующего противоположности "центра", изоморфного "трансцендентальному означаемому" истории и человеческой деятельности вообще» [Там же, с. 67]. Другими словами, фундаментальные категориальные оппозиции формируют в сознании человека или человечества некоторые устойчивые семантические пространства, внутри которых противоположные значения, сталкиваясь друг с другом, определяют единый интеграционный смысл, обобщенный в виде глобальной цели истории. При нарушении этого механизма происходит дезинтеграция данного центра, что приводит к непредсказуемости развития истории. Она, как считает М. Н. Липовецкий, «превращается в непрерывно дробящуюся катастрофу…» [Там же, с. 68].

Глава 2

Раздел 2.1

20. Мы преимущественно ориентировались на исследования героического мифа, представленные в следующих работах:

Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: ВАКЛЕР, РЕФЛ-БУК, АСТ, 1997. 384 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: Изд-во РГГУ, 1994. 136 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с англ. Е. Морозовой и Е. Мурашкинцевой [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: www.studfiles.ru/preview/5855894/

21. В этом плане представляет интерес свидетельство Рафаэля Левчина (непосредственного участника метареалистического движения в поэзии 1970-1980-х гг.) о серьезном влиянии на поэтов круга А. Парщикова и И. Жданова творчества К. Кастанеды, в основе которого, как известно, лежит концепция пути воина, генетически восходящая к героическим мифам древности: «Кастанеда мощно овладевал умами и давал причудливые результаты, на которые сам едва ли рассчитывал. Возможно, будущие исследователи еще определят степень влияния Кастанеды в том, как и когда поколение Парщикова стало "выключаться" из мира, в который оно было включено, и уходить в дворники, истопники, сторожа, монтировщики декораций (намек на Жданова, – *Н. Ч.*), натурщики» [Левчин, 2010, с. 16]. Эзотерическое учение дона Хуана вполне соответствовало поиску поэтами-метареалистами альтернативных соцреалистическому мировосприятию источников расширения представлений о мире. Программный для поэзии метареалистов и И. Жданова, в частности, мотив зрения и

определяющая его идея открытия подлинного состояния мира коррелируют с особым положением отрешенного наблюдателя кастанедовского воина-героя, прорывающегося путем духовного совершенствования к истинной картине энергетического состояния мира. Нужно отметить, что просветленное видение, проникающее сквозь зашоренную занавеску обыденного сознания человека, в художественном мире Жданова соответствует состоянию лирического субъекта, прошедшего путь духовного преображения.

Кроме того, в качестве параллелей между творчеством Кастанеды и современного поэта можно выделить, во-первых, перенос творческой активности с внешних проявлений жизни в пространство внутреннего мира, во-вторых, интерес к сновидению как зоне духовной активности человека, в-третьих, моделирование состояний исчезновения субъекта в вечности (например, завершение жизненного пути дона Хуана в романе «Активная сторона бесконечности» и растворение героини в зеркальном кубе собственного сознания в тексте Жданова «Стоишь одна у входа в этот лес» (с. 17)). Однако, несмотря на представленные параллели, у нас нет оснований утверждать, что романы Кастанеды формируют ближайший контекст поэзии Жданова, хотя бы потому, что все эти типологические черты можно найти и в других религиозных и эзотерических учениях (например, в Библии, священных книгах индуизма и буддизма и т.д.).

22. К поэзии И. Жданова с точки зрения архетипического анализа Юнга уже подходила С. М. Козлова: в таких текстах поэта, как «Крещение», «Оранта», «Портрет отца», «Неон» и др., образующих, с ее позиции, мемориальный цикл, она выявляла особенности сюжетно-образного воплощения архетипа божественного младенца. Исследователь, основываясь на работах Юнга и Кереньи, выделяет следующие основные функции данного архетипа относительно художественного мира Жданова и психологии его личности: во-первых, божественный младенец выступает как «мифологизация <…> литературного образа» [Козлова, 2002, с. 150] поэта и характеризует имманентную принадлежность его к авангардистской парадигме художественного мышления; во-вторых, архетип младенца «означает некую первую и последнюю истину, не стареющую, не умирающую, к которой стремится поэт» [Тамже, с. 151]; в-третьих, «в бессвязных забавах ребенка» (с. 101) актуализируется потенциальная двойственность «психологического переживания мироустройства» [Там же, с. 159] автором. Ее реализация происходит в виде гибели и космогонического восстановления мира в мифопоэтическом пространстве стихотворных текстов поэта.

23. В связи с этим особый интерес представляет книга «Тысячеликий герой» Д. Кэмпбелла, где ученый проводит описание героических мифов народов мира с точки зрения психоаналитического подхода К.-Г. Юнга. Исследователь отталкивался от основного положения в учении швейцарского психоаналитика: в сновидениях современного человека появляются архетипы коллективного бессознательного, соответствующие образам в мифах как результатам досознательной психической деятельности первобытного человека. Причем, согласно К.-Г. Юнгу, если в первом случае архетипы могут быть окрашены в субъективные переживания и отличаются невразумительной, иррациональной последовательностью, то во втором – их сопровождает «упорядоченный и непосредственно понятный контекст» [Юнг, 1997, с. 88]. Развивая данное положение, Д. Кэмпбелл приходит к выводу, что «сновидение – это персонифицированный миф, а миф – это деперсонифицированное сновидение; как миф, так и сновидение символически в целом одинаково выражают динамику психики» [Кэмпбелл, 1997, с. 29]. С данной позиции путь (приключение, испытание) мифологического героя, который, по

мнению исследователя, «обычно является расширением формулы всякого обряда перехода» [Там же, с. 37] (прежде всего, инициации), становится выражением процесса индивидуации. Последний, согласно учению К.-Г. Юнга, характеризует становление личности (самореализацию), направленное на обретение ею изначальной целостности (потенциальной самости).

В результате у современного человека, по мысли Д. Кэмпбелла, открывается возможность повторить архетипический путь мифологического героя, восстановить утраченную целостность и донести свой опыт до «других» людей: «Первый шаг – отрешенность, или уход, заключается в радикальном переносе ударения с внешнего на внутренний мир, *с макро- на микрокосм, в отступлении от безрассудств мирской пустоши к спокойствию вечного внутреннего царства*. Но, как нам известно из психоанализа, именно это царство является детским бессознательным. Это то царство, в которое мы вступаем *во время сна*. Мы вечно носим его в самих себе <…> Короче говоря, первая задача героя состоит в удалении с мировой сцены вторичных следствий в те каузальные зоны психики, в которых действительно скрыты все проблемы; в прояснении имеющихся там проблем, в разрешении их для самого себя <…> и в прорыве к неискаженному, непосредственному восприятию и ассимиляции того, что К.-Г. Юнг назвал "архетипными образами" <…> Таким образом, герой – это мужчина или женщина, которым удалось подняться над своими собственными и локальными историческими ограничениями к общезначимым, нормальным человеческим формам. Такие видения, идеи и вдохновения человека приходят нетронутыми из первоистоков человеческой жизни и мысли. И поэтому они отражают не современное переживающее распад общество и психику, а извечный неиссякаемый источник, *благодаря которому общество может возрождаться* <…> Поэтому его вторая задача и героическое деяние заключается в том, *чтобы вернуться к нам преображенным и научить нас тому, что он узнал об обновленной жизни*» [Там же, с. 28-29].

24. Есть основания полагать, что ситуация, в которой оказалась героиня ждановского текста, как минимум соотносится, а может быть, и восходит к похожему положению лирического героя в начале «Божественной комедии» Данте («Земную жизнь пройдя до половины,/Я очутился в сумрачном лесу» [Данте, URL]) и Психеи-жизни в стихотворении О. Мандельштама («Когда Психея-жизнь спускается к теням/В полупрозрачный лес вослед за Персефоной» [Мандельштам, 1990, с. 130]).

25. Не случайно М. Шатуновский, анализируя данный фрагмент текста, указывает на то, что событие смерти лирического «я» по прошествии времени «приобретает мифические черты», а человек «оказывается переогромленным (по Мандельштаму) в своем посмертии», при этом «его незамеченная жизнь приобретает нечто былинное ("древесный шепот")» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 50], то есть героическое. Следует отметить, что страдания (испытания) Иова в работах современных исследователей мифологии рассматриваются относительно героико-мифологического контекста. Д. Кэмпбелл, например, считал библейского праведника тем, кто прошел инициацию, включающую такую фазу, как примирение с отцом: «Сын, который действительно созрел, чтобы понять отца, муки испытания переносит с готовностью; для него мир уже не является юдолью слез, а блаженство дарующим проявлением вечного Присутствия» [Кэмпбелл, 1997, с. 146].

26. Многочисленные исследования «Заблудившегося трамвая» показали всю сложность и смысловую неоднозначность одного из самых символических стихотворений Н. Гумилева.

Наиболее очевидным является то, что трамвай выступает символом страны, идущей по революционному пути: лирический герой-автор (как известно, Гумилев вернулся на родину только в 1918 г.) по непонятным для него самого причинам запрыгивает на подножку трамвая-революции и, осознавая всю трагичность своего положения, призывает «Остановите, вагоновожатый,/Остановите сейчас вагон» [Гумилев, 1988, с. 331]. Тема осмысления последствий революционных событий в русской истории сближает стихотворение Н. Гумилева с «Сумерками свободы» О. Мандельштама. Не случайно у автора книги «Tristia» революционные изменения в культурно-политическом курсе страны выражаются, как и у соратника по «Цеху поэтов», через образ движения транспортного средства: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,/Скрипучий поворот руля» [Мандельштам, 1990, Т. 1, с.122]. К тому же объединяет тексты и мотив ада истории, куда попадает лирический герой совместно с другими пассажирами: «И, промелькнув у оконной рамы,/Бросил *нам* вслед пытливый взгляд/Нищий старик, – конечно, тот самый,/*Что умер в Бейруте год назад*» [Гумилев, 1988, с. 331].

Но возможно и иное прочтение «Заблудившегося трамвая»: например, Ю. В. Зобнин рассматривает путь лирического героя через ад сквозь призму «Божественной комедии» Данте и биографических реалий жизни поэта. Исследователь приходит к выводу, что герой спускается в «ад юношеского "безбожия"» и по возвращению из него «совершает символическое отпевание собственного прошлого "Я", одновременно славя Машеньку, препоручая себя – ей» [Зобнин, 1993, с. 190]. Машенька, возлюбленная лирического героя, при таком понимании предстает как авторское воплощение литературного архетипа дантовской Беатриче. Получается, что лирический герой в стихотворении Гумилева проходит в некотором роде инициацию и в обновленном (духовно просветленном) состоянии возвращается из небытия. К такому выводу приходит еще один исследователь «Заблудившегося трамвая», сравним: «Новое понимание посвященным природы времени (сансара – нирвана) отражается в его желании отслужить "молебен о здравии" покойной Машеньки, живой в царстве мертвых, и панихиду по себе, живому, но умершему при инициации и умрущему в будущем, которое есть всегда» [Яцутко, URL]. Если придерживаться архетипического и ритуально-мифологического подходов в исследовании «Заблудившегося трамвая», то естественно заметить, что в тексте присутствуют знаки не только духовного преображения лирического героя, но и Космоса как бытия мира (России): «Верной твердынею православья/Врезан Исакий в вышине,/Там отслужу молебен о здравьи/Машеньки и панихиду по мне» [Гумилев, 1988, с. 332]. Нерушимость Исакиевского собора (мировой оси) может символизировать очищение от иллюзий нового устройства мира и восстановление гармонии и целостности бытия, а образ воскресшей Машеньки – душу мира, освобожденную из оков ада.

27. Но не только, с нашей точки зрения, стихотворение Н. Рубцова можно прочитать с обозначенных позиций, потому что в начале текста семантика поезда не совсем исчерпывается рамками метафоры прогресса и истории: «Поезд мчался с полным напряженьем/Мощных сил, уму непостижимых,/Перед самым, может быть, крушеньем/Посреди миров несокрушимых./Поезд мчался с прежним напряженьем/Где-то в самых дебрях мирозданья/Перед самым, может быть, крушеньем,/Посреди явлений без названья...» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 262]. Невероятная мощность, затерянность в неподвластных человеческому сознанию «дебрях мирозданья», где мир не получил номинативного освоения, указывает на метафизическую природу рубцовского поезда. В таком ракурсе текст Н. Рубцова, в аспекте

событийной организации лирического сюжета, можно рассмотреть на фоне модернистского стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай»: во-первых, оба текста начинаются с описания шума, сопровождающего движение трамвая/поезда (сравним: «Поезд мчался с грохотом и воем,/Поезд мчался с лязганьем и свистом…»[Там же, с. 262] и «Шел я по улице незнакомой/И вдруг услышал вороний грай,/И звоны лютни, и дальние громы,/Передо мною летел трамвай» [Гумилев, 1988, с. 331]); во-вторых, лирический герой в том и другом случае попадает в поезд/трамвай неожиданно и как бы не по своей воли (сравним: «На разъезде где-то у сарая/Подхватил, понёс меня, как леший!» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 262] и «Как я вскочил на его подножку,/Было загадкою для меня» [Гумилев, 1988, с. 331]); в-третьих, то и другое транспортное средство представлено затерянным либо «в бездне времен», либо в «дебрях мирозданья»; в-четвертых, движение поезда и трамвая предопределяет трагический поворот в судьбе лирического героя (сравним: «Мчусь куда-то с полным напряженьем,/Я, как есть, загадка мирозданья./Перед самым, может быть, крушеньем» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 262] и «В красной рубашке, с лицом, как вымя,/Голову срезал палач и мне» [Гумилев, 1988, с. 331]).

Модернистский подтекст в стихотворении Н. Рубцова позволяет реконструировать образ поезда, с одной стороны, как символ катастрофических сдвигов в бытии мира (в частности, родной страны), а с другой стороны, как метафизический объект, что увозит лирического «я» в потусторонний мир, так неотличимый от посюстороннего. О «Поезде» И. Жданова с очевидностью можно говорить с точки зрения открытого продолжения и развития русской модернистской традиции начала XX века.

28. Воплощение в русской неклассической лирике идеи о циклическом круговороте (повторении) событий в глобальной истории мира обычно рассматривается на фоне учения Ф. Ницше о вечном возвращении. Философ, отказываясь от рационалистического и христианского понимания того, что «в мире есть цель, изначальный замысел и что он прогрессивно (или, наоборот, регрессивно) развивается в определенном направлении» [Румянцева, 2001, с. 118], отстаивал восприятие жизни как иррационального энергетического потока-субстанции, в котором на разных временных интервалах происходит повторение сочетания одних и тех же элементов: «В бесконечном времени любая из возможных комбинаций рано или поздно, но когда-нибудь была бы достигнута; больше того – она была бы достигнута бесконечное число раз» [Ницше, 2005, с. 557]. Основной движущей силой, направляющей энергию в мире, является, по мысли Ф. Ницше, воля к власти, ее проявления у человека обусловливаются инстинктивно-бессознательными влечениями (аффектами), скрытыми за интеллектом и мышлением. Овладение этой силой и преодоление моральных и религиозных ограничений становятся основополагающими факторами, согласно автору книги «Так говорил Заратустра», для появления нового типа человека (сверхчеловека). Однако философ отнюдь не призывал к воинственному атеизму, эгоцентрической вседозволенности и стремлению к безграничной власти, а провозглашал через осуществление человеческой воли возвращение к жизни, наделение ее смыслом, возможное только путем приятия мира как «вечного самосотворения, вечного саморазрушения» [Там же, с. 558].

Очевидно, что для И. Жданова, в силу его конвергентного типа художественного мышления и обращения в творчестве к христианским духовно-нравственным ценностям, включающим императив совести как связи с Создателем, и мифопоэтическим моделям мистериального восстановления целостности мира и единства людей, неприемлем положительный пафос идеи вечного возвращения Ф. Ницше. Поэтому в поэтическом словаре И.

Жданова данный феномен именуется повторением и противопоставляется воскресению (возвращению): «Повторение, как и воскресение, преодолевает время. Но цель *повторения* – восстановление утраченного времени, *воскресение* же всегда владеет нерастрачиваемым временем. Потому что повторение – это *ревность*, а воскресение – *любовь*» (с. 133). В то же время поиски смысла в самом бытии, обусловленного ответственностью человека (в плане волевого усилия), становятся точкой соприкосновения в ценностно-эстетических исканиях И. Жданова и философии жизни Ф. Ницше.

29. 1. Александров, Н. Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый? [Электронный ресурс] // Дружба Народов. 1997. №12. Режим доступа: magazines.russ.ru/druzhba/1997/12/alexan.html.

2. Князева, Е. А. Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика: дис…..кан. филол. наук: 10.01.08 / Князева Евгения Александровна. М, 2000. 209 с.

3. Северская, О. И. «Языковые игры» современной поэзии. 2007. №5. С. 159-168.

4. Иванова, Е. Преодоление квадрата. Иван Жданов // Вопросы литературы. 2011. №4. Режим доступа: http:magazines.russ.ru/voplit/2011/4/i5.html.

5.Темиршина, О. Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М.: Изд-во ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. 290 с.

30. Стоит напомнить, что у Пастернака в стихотворениях Юрия Живаго раскрытие духовного пути лирического героя, спроецированного на библейский цикл жизни Иисуса Христа, происходит и через природный мир. Умирание и возрождение природы, с нашей точки зрения, не только читается в аспекте символического выражения христианской мистерии [Мазурова, Краснов, 2007, с. 57], но и как возвращение неклассического поэта к фольклорной традиции, где сохраняется архаический синкретизм циклических процессов в природе и ритуально-мифологических проявлений религиозной жизни родового человека: «Но в полночь смолкнут тварь и плоть,/Заслышав слух весенний,/Что только-только распогодь –/Смерть можно будет побороть/Усильем воскресенья» [Пастернак, 1990, Т. 3, с. 513].

31. Я. О Хабарова следующим образом охарактеризовала ритуальную ситуацию в стихотворении М. Цветаевой: «Так как занавес здесь – не просто вещь, но "дублер" лирической героини, то закономерно возникает мотив сакрального саморазрывания, когда поэт выступает в акте творения как жертва и жрец одновременно» [Хабарова, 2015, с. 103].

32. Поиск «другого» сознания сближает лирического субъекта «До слова» с героем пастернаковского цикла, последний проходит духовную эволюцию от экзистенциального одиночества («Я один, все тонет в фарисействе») с памятью о фольклорно-пословичном опыте («Жизнь прожить – не поле перейти» [Пастернак, 1990, Т. 3, с. 510]) до переживания целокупного единства со всеми остальными: «Я чувствую за них за всех,/Как будто побывал в их шкуре,/Я таю сам, как тает снег,/Я сам, как утро, брови хмурю.//Со мною люди без имен,/Деревья, дети, домоседы,/ Я ими всеми побежден,/И только в том моя победа» [Там же, с. 517]. Однако в исповедальном высказывании ждановского героя появляется и блоковский мотив балагана, через него судьба героя встраивается в историко-литературную перспективу по линии Арлекина, героя из драмы А. Блока «Балаганчик». В конце пьесы старшего поэта герой так же выступает с речью, в том числе и обращенной в зал: «Здесь никто любить не умеет,/*Здесь живут в печальном сне*!/Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!/Твоя душа близка мне давно!/Иду дышать твоей весною/В твое золотое окно!». После слов, согласно ремарке, Арлекин прыгает в окно, но оно оказывается бутафорским, и герой сквозь лопнувшую бумагу

декорации летит *«вверх ногами в пустоту»* [Блок, 1961, с. 20]. Автор драмы в ироническом ключе показывает, что романтическая (по генезису) попытка выхода к душе мира путем отрицания духовных потенций других людей оборачивается крахом жизнестроительных построений, а мир, созданный художником, превращается в ад, где действуют его демонические маски-двойники.

33. Длительность времени является ключевым понятием философии А. Бергсона: «Длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающее по мере движения вперед» [Бергсон, 200, с. 42]. Вообще, в философских построениях И. Жданова достаточно много общего с концепцией философии жизни французского мыслителя: во-первых, ждановское единство Я-осознаваемого и Я-переживаемого при чистой длительности настоящего времени коррелирует с «ощущением длительности» А. Бергсона, приравниваемым к «совпадению нашего я с самим собою» [Бергсон 2001, 204]. Во-вторых, понимание Ждановым «существования материи» (с. 21) как потока, однородного движения-присутствия соотносится с бергсоновским восприятием материи, «формирующей мир» в виде «неделимого потока», неделимого так же, как «жизнь, которая пронизывает материю, вырезая в ней живые существа» [Бергсон, 2001, с. 245]. В-третьих, понимание Бергсоном гармонии мира в начале разделяет и современный мыслитель, сравним с известным уже нам высказыванием поэта: «Единство – в начале. Начало не временное, а повсеместное – непрерывное, длящееся всегда, всюду» (с. 21). Очевидно, что И. Жданов знаком с философией А. Бергсона, и она оказала существенное влияние на формирование его мировоззренческих ориентиров. Однако при всей схожести философских воззрений у них есть принципиальное отличие: познание длительности времени у современного автора не возможно без духовного единения с Богом, что не вписывается в методологию интуитивного подхода А. Бергсона.

Раздел 2.2

34. Числа в мифопоэтической традиции являлись знаковыми комплексами, с помощью которых было возможно описание мира и человека, поэтому они «могли использоваться в ситуациях, которым придавалось сакральное, "космизирующее" значение», тем самым «становились образом мира и отсюда – средством для его периодического восстановления в циклической схеме развития для преодоления деструктивных хаотических тенденций» [Топоров, 1980, с. 629].

35. Мотив образного «зануления» на самих себе онтологических определителей поэтического мира представлен в другом стихотворении И. Жданова, где «небо в себе пропадает – почти как синяк, как песок заповедный в последней горсти», что равнозначно Концу Света: «Это час после часа, поймавший себя на ударе/по стеклянной твердыне запекшихся в хор голосов» (с. 103).

Глава 3

Раздел 3.1

36. Хрестоматийным примером является случай С. Есенина: «Поэт становится персонажем собственного творчества, и стихи запечатлевают многочисленные нюансы его приватного существования. Он живет в собственных строчках "всем человеком" – не только духом и душой своей, но и собственным голосом, обликом, человеческим и предметным окружением» [Быков, 1994,с. 170].

37. Можно привести следующее высказывание поэта: «Стихи живут самостоятельной жизнью. Они рождаются-то, имея в виду свои собственные цели. Им нет дела до того, какие чувства и мысли хотел вложить в них автор, как частный человек. Они используют эти чувства и мысли как почву» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 6]. Однако художественное мышление Жданова определяет, прежде всего, направленность поиска духовной идентичности человека, идущей во многом в русле философии христианства, поэтому на вопрос об источнике возникновения поэтических откровений поэт обычно отвечает следующим образом: «Но по стихописанию, это тоже самое, что и раньше – чуть больше непосредственности, веры в то, что кривая вывезет и в то, что *Тот, Кто Дает эти импульсы Знает, что Он делает. Вот и все. Самостоятельности здесь, получается, меньше. Но результат от этого не зависит*» [Дойти до полного предела, URL]. Сравним данное высказывание, например, с пониманием Вл. Соловьевым процесса поэтического творчества: «поэт не волен в своих произведениях, он лишь повинуется высшему призванию и велению, и так же мало может по собственному произволу определять сроки и выражение своего творчества, как жрец не волен в выборе сроков, чина и слов священнодействия» [Соловьев, 1913, Т. 9, с. 335]. Конечно, такая близость позиций в приведенных высказываниях не говорит о какой-либо открытой преемственности, невозможной в силу озвученных эстетических процессов, что проходили в культурной среде, где формировался младший поэт, но тем не менее типологическая направленность его художественного мышления очевидна.

38. Как указывала Д. И. Черашняя, анализируя это двустишие, слово у О. Мандельштама «не только исходит из "ненарушаемой связи" всего живого, но и (через сердце поэта – его устами) должно вернуться в "первооснову жизни" – от сердца к сердцу. <…> Глубиной своего сердца все люди слиты "с первоосновой жизни", что расширяет потенциальную семантику данного обращения как обращенности к любому человеческому сердцу» [Черашняя, URL].

39. Событие встречи с конем в ждановском тексте восходит к описанию лица и взгляда коня в ночи у Н. Заболоцкого, сравним: «И если б человек увидел/Лицо волшебное коня,/Он вырвал бы язык бессильный свой/И отдал бы коню. Поистине достоин/Иметь язык волшебный конь!/Мы услыхали бы слова./Слова большие, словно яблоки. Густые,/Как мед или крутое молоко./Слова, которые вонзаются, как пламя,/И, в душу залетев, как в хижину огонь,/Убогое убранство освещают./Слова, которые не умирают/И о которых песни мы поем» [Заболоцкий, 1983, Т. 1, с. 77-78]. Если у старшего поэта лирический субъект потенциально предполагает получение информации, которую мог бы ему донести конь, будучи наделенным возможностью вербального общения, то у современного поэта за счет сочетания различных субъектных форм тайна, стоящая за конем, приоткрывается участникам лирического события, в том числе и читателю: «Глядело то чело, уставясь на меня,/и небо прошлого в его глазах дышало,/и форма каждого зрачка напоминала/кровавый силуэт убитого коня./Его убили здесь когда-то. На лугу,/на мартовском снегу, разбрасывая ноги,/упал он в сумерках, в смятенье и тревоге,/на радость человеку и врагу» (с. 51).

Раздел 3.2

40. На возможность такого восприятия указывал сам поэт, когда в одной из прозаических миниатюр рассуждал о разнице понятий «душа» и «я»: «Что такое "я" и где оно находится, если тебе даже от собственного сознания можно абстрагироваться? И как оно соотносится с пространством моего тела и его же временем? Это как будто совсем не то же самое, что душа, поскольку она – бессмертна. Моего "я" до меня, до моего рождения, точно не было, после меня

от него останется столько (и настолько), сколько хватит у него общей истории хотя бы с кем-либо, если не только с тем, с Кем имеет мою со-весть» (с. 151).

Раздел 3.3.

41. Рассматривая образную специфику метаболы (согласно исследователю – другое название метаметафоры), она приходит к выводу, что понимание М. Н. Эпштейном принципиальной отличности данного типа образа от символа требует уточнения: символ – «это всего лишь "стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего…". Это определение символа чрезвычайно узко и по своей сути неверно – так символисты понимали аллегорию. <…> Поэтому наблюдение М.Эпштейна <…> должно быть дополнено тем, что это "единомирие" есть специфическая черта именно символистской поэтики, основные принципы которой и развивает Иван Жданов» [Темиршина, 2012, с. 241].

42. Поэт иллюстрирует работу разработанного им образного средства на примере «Портрета отца», где между образами «"зеркало", "поле", "фотография", "равнина свечей", "окно" <…> нет сравнения, когда сравниваемое с чем-то сравнивается, чтобы обнаружить в нем что-нибудь характерное», а «есть уравнение»: «Это разные названия одного и того же. Для них нет объединяющего названия, но оно подразумевается» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 56-57].

Заключение

43. Сравним с характеристикой Ж. Баратынской творческого метода А. Тарковского: «Некоторые современные исследователи считают, что творчество сына Арсения Тарковского – кинорежиссера Андрея Тарковского – относится к тому широкому кругу явлений, которые Даниил Андреев назвал вестническими. Мы предлагаем включить в этот круг и творчество отца, тематически и концептуально перекликающееся с фильмами Андрея Тарковского. Определение вестничества дается в Розе Мира (книга 10, гл.1): По мере того, как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелагался этот долг и которая, в лице крупнейших своих представителей, этот долг отчетливо сознавала. Вестник, согласно объяснению Даниила Андреева, – "это тот, кто дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющий из других миров". <…> Пророчество и вестничество – в этом смысле понятия совпадающие, с одним только различием: вестник – это такой пророк, который действует только через искусство. <…> Только нескончаемая последовательность таких актов-поступков формирует в своей настойчивости всеобщий смысл, связующий бытие и возвращающий ему божественную основу. Кульминацией пути преодоления хаоса, по Тарковскому, является совершение глобальной конвергенции, всеобщего духовного единения всех людей и элементов мира. Поэтому его герой не только выполняет свое индивидуальное (личностное) "поступающее" движение. Он, находясь в ипостаси поэта-пророка, вестника, обладает способностью делиться своим опытом, указывать путь другим и в выполнении этой своей задачи видит возможность полного спасения души от трагических последствий "первородного греха"» [Баратынская, 2011, с. 351-352].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение №1. К теме возвращения в русской поэзии второй половины XX века

Тема возвращения становится востребованной в творчестве представителей как подцензурной, так и неподцензурной русской поэзии второй половины XX века. Не претендуя на системный анализ, обозначим некоторые тенденции в идейно-ценностном наполнении данной темы.

Представители онтологической лирики, по аксиологическим ориентирам близкие к писателям-традиционалистам, отстаивали «идею *возвращения* к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления» [Липовецкий, 2004, с. 47]. Например, в стихотворном тексте «Возвращение» (1959 г.) Н. Рубцова одноименное событие представлено как переживание лирическим героем-моряком встречи с сушей (землей), когда она появляется на горизонте: «Сквозь буйство бурь пройдя без тени страха,/О, сколько раз я милым называл/Суровый берег, выплывший из мрака/Уступами дремотных, хмурых скал!». Подчеркнутая в эпитетах «мужская суровость» привычного пейзажа коррелирует с характером героя, прошедшего инициацию в опасной жизни моряка. Во втором четверостишии в сознании лирического субъекта возникает картина гармоничного бытия, что выступает своего рода сакральным знанием, полученным как награда за пройденные испытания. Ее представляют ключевые для творчества Н. Рубцова образы одухотворенной природы и крестьянского уклада жизни: «Здесь жизни дух вдыхая даже в камни,/ Бурлит с утра рабочая страда./ А день пройдет – сияет огоньками/ Уют людей, уставших от труда». Образный строй и соответствующая ему нейтральная (неагрессивная) лексика выделяют данное четверостишие в тексте. На этот же

эффект работает синтаксические особенности строки, следующей за ним: она похожа на придаточное предложение места, хотя таковым и не является, поскольку выступает частью сложного двусоставного предложения. В результате данная строка как будто «врывается» в текст, вызывая в некотором роде смысловой диссонанс, что можно интерпретировать как элемент потока сознания: «*Где* движет шторм разбойных волн отряды,/ Любовь к земле горит у нас в крови./Жизнь моряка, как пушка без заряда,/Без этой вдохновляющей любви». Несовпадение идеальных представлений с действительностью и невозможность их утверждения в жизни оборачиваются бесконечным возвращением лирического героя к одному и тому же бытийственному состоянию. Данное обстоятельство формирует трагическое мироощущение субъекта речи, поэтому, чтобы уйти от него (забыться), остается одно – испытывать, как и прежде, судьбу на прочность: «Вернувшись с моря, чувство горькой грусти/Мы испытали б все до остроты,/Когда б в нелегком воинском искусстве/Не взяли с боем новой высоты!» [Рубцов, 2000, Т.1, с. 113].

«Возвращение» (1972 г.) Ю. Кузнецова, как и текст Н. Рубцова, имеет биографическую мотивировку, а именно отсылает к событию гибели отца поэта на фронте: «Шёл отец, шёл отец невредим/Через минное поле./Превратился в клубящийся дым –/Ни могилы, ни боли» [Кузнецов, 1990, с. 8]. Для прозы о войне в 1960-х годов, как показала Т. Л. Рыбальченко, характерным являются отсутствие ситуации возвращения, поскольку гибель героя определяла вклад в общую «цену победы», и «невозможность гармонизации жизни после войны, ибо война проявила неотменимые противоречия жизни» [Рыбальченко, 2012, с. 65]. Данные тенденции прослеживаются и в военной лирике: например, можно вспомнить стихотворения таких поэтов, как К. Симонов («Возвращение в город»), Б. Окуджава («Возвращение солдата»), М. Исаковский («Враги сожгли родную хату»), Д. Самойлов («Солдат и Марта»), А. Галич («Когда я вернусь») и т. д. Ю. Кузнецов представляет модернистский вариант ситуации невозвращения солдата с войны: в сознании сына отец, что погиб на минном поле, материализуется в виде

хаотической стихии «крутящейся пыли» и пытается вернуться домой (отсюда и название текста), повинуясь безутешному ожиданию жены: «Всякий раз, когда мать его ждёт, – /Через поле и пашню /Столб клубящейся пыли бредёт, /Одинокий и страшный» [Кузнецов, 1990, с. 8]. В системе образов стихотворения воплотились и личная драма поэта, соотнесенная с национальной трагедией, и онтологическая неразрешенность прошлого, и страх перед открывающейся бездной, и «пустота бытия» [Рыбальченко, 2004, с. 211], обусловленная одиночеством и богооставленностью человека.

Для творчества И. Бродского тема возвращения является одной из основополагающих, что во многом обусловлено личной драмой поэта, так и не вернувшегося на родину после вынужденной эмиграции в 1972 г. В раннем стихотворном тексте Бродского о событии возвращения лирического героя, обретшего новые знания о мире и бытии человека, заявлено с первых строк: «Воротишься на родину. Ну что ж./Гляди вокруг, кому еще ты нужен,/кому теперь в друзья ты попадешь?/Воротишься, купи себе на ужин//какого-нибудь сладкого вина,/смотри в окно и думай понемногу:/во всем твоя одна, твоя вина,/и хорошо. Спасибо. Слава Богу» [Бродский, 1992, Т. 1, с. 87]. На сакральность этих знаний указывает омонимичная рифма *вина:вина* во второй строфе, отсылающая к таинству Евхаристии, когда вино превращают в кровь Господню. Библейская семантика у И. Бродского преломляется в переживании субъектом речи экзистенциальной вины, которая может и не иметь конкретно осознанной причины. Однако произошедшие с лирическим героем онтологические изменения не обретают в его рефлексии космизирующего целеполагания, напротив, субъект выбирает стоическое одиночество, становящееся «не вынужденной, но свободно избранной, вполне гармоничной и органичной» [Плеханова, 2015, с. 216] позицией: «Как хорошо, что некого винить,/как хорошо, что ты никем не связан,/как хорошо, что до смерти любить/тебя никто на свете не обязан» [Бродский, 1992, Т.1, с. 87].

К теме возвращения обращаются и поэты следующего за И. Бродским поколения, например: В. Кривулин («Путь к дому»), О. Седакова («Возвращение. Стих об Алексее»), Ю. Арабов («Дом»), А. Сопровский («Когда-нибудь, верша итог делам»), Б. Кенжеев («Баллада прощания») и др. В основе лирического события стихотворного текста Б. Кенжеева лежит переживание героем расставания с возлюбленной, нераздельной и неслиянной с его душой (на это указывает пастернаковская аллюзия «вольноотпущенница»), и покидание родины: «Опять под лампою допоздна/желтеет бесплодный круг./Одной печалью уязвлена,/давно моя жизнь от рук/отбилась... а память стоит за мной, /и щеки ее горят, /когда ревет самолет ночной/два года тому назад». Ситуация расставания воссоздается субъектом речи как будто наяву, при этом она разворачивается на фоне природного ряда, для которого характерно циклическое время увядания и возрождения (возвращения): «Одна разлука – а сколько слез./Над городом ледяным/*вставало солнце, в ветвях берез/сгущался зеленый дым,/рождались дети, скворец, как встарь*,/будил меня поутру,/а все казалось – стоит февраль,/и мы – вдвоем на ветру» [Кенжеев, 1984, с. 59]. Элегический конфликт подчеркивает неспособность лирического героя к возвращению как возможности разрешения душевных противоречий. Единственной надеждой для субъекта речи преодолеть однонаправленное течение времени становится воскресение, но и эта потенциальная возможность, растворяясь в рефлексии лирического сознания, становится неосуществимой: «но если время двинется вспять –/я в двери твои стучу –/*воскреснув*, заново умирать/мне будет не по плечу./Я брошусь за борт, когда ладья/отчалит, веслом скрипя,/*но это буду уже не я,/и мне не узнать тебя*».

Таким образом, необратимость времени выводится как объективный закон бытия, действующий независимо от целеполагания лирического героя, поэтому, казалось бы, начавшийся процесс возвращения, показанный через мотив таяния льда в шестой строфе, оборачивается осознанием трагической невозможности его осуществления: «Крошатся льдины, в тумане порт, /над городом облака,/*но профиль кесаря так же тверд,/а монетка так же легка*./Отдай ему все, что

попросит он –/оставит он, не возьмет/василеостровский Орион/и баржи, вмерзшие в лед». По этой причине субъекту речи ничего не остается, как уповать на надежду возвращения утраченной цельности в условном будущем, а в настоящем – в очередной раз восстанавливать (повторять) в памяти сцену прощания: «И то, что было давным-давно,/и то, что поет звезда –/*возьми на счастье еще одно*/*прощание* навсегда» [Кенжеев, 1984, с. 60].

Возможность возвращения, о которой упоминает лирический субъект в последней строфе, реализуется в другом тексте Б. Кенжеева, а именно в «Балладе возвращения». Путь «человека» домой описывается с точки зрения стороннего наблюдателя (повествователя), но посредством несобственно-прямой речи в четвертой и пятой строфах (например, «Как сердце сжалось. Наконец/ Пора остановиться») происходит совмещение их кругозоров. Введение в текст элементов из «Баллады прощания» (строфическая организация, лексема «баллада» в заглавии, образ Ориона, присутствие «ее» в ценностном кругозоре лирического сознания) свидетельствует о субъектно-образном единстве двух лирических высказываний. Как и в предыдущем тексте, душевное состояние человека раскрывается через природный мир: зима – время увядания и тоски по весеннему возрождению, то есть возвращению в цветущий дом (мир), наполненный светом и теплом: «Полночный поезд отошел,/раздался крик вороний,/запахло сыростью лесной,/*бездомною зимой*./<…>Какие ночи в феврале,/*какая тяга к дому*,/какие ясные снега/высвечивают тьму!» [Кенжеев, 1984, с. 68]. Дом, таким образом, становится символом восстановления лирическим субъектом целостности, к которой он стремится на протяжении всей жизни: «Он на коленях ищет ключ/под старой половицей,/*всю жизнь он ищет ржавый ключ/и отворяет дверь*». Однако наполнение субъекта теплом от растопленного очага (сакрального центра) не приводит к каким-либо онтологическим изменениям, поскольку, с одной стороны, в постоянно меняющемся мире возвращение к прежнему состоянию бытия невозможно. А с другой стороны, субъект возвращения в линейной перспективе существования не

способен стать носителем истины, которую можно утвердить в мире в качестве космизирующего начала. Более того, он погружается в состояние беспамятства (забвения), что, согласно культурно-мифологической традиции, равносильно пребыванию за чертой смерти: «Он долго смотрит на огонь, /как будто вспомнить силясь,/что было с ним, что было с ней *–/не вспомнить ничего./Пустует дом, стоит зима, /подметки износились./Пыль прошлого, сырая пыль/на пальцах у него*» [Там же, 69].

Таким образом, в рассмотренных стихотворных текстах прослеживается либо невозможность возвращения в силу смерти героя (случай Ю. Кузнецова) или неспособности субъектом преодолеть обстоятельства жизни (Н. Рубцова), либо осуществление возвращения, но без онтологического утверждения субъектом в изменившемся мире обретенных ценностей. Последнее может обусловливаться (как в случае И. Бродского) осознанием «трагического несовершенства бытия» и попыткой сопротивления ему (но не изменения) через занятие субъектом позиции стоического одиночества. В случае Б. Кенжеева неспособность преодолеть необратимость жизни не только «открывает безрезультатность космологических спасительных намерений возвращения» [Рыбальченко, 2012, с. 63], но и оборачивается утратой субъектом памяти как средства самоидентификации.

Приложение №2. Личные субъектные формы и высказывание от грамматически невыраженного субъекта в поэзии И. Жданова

Отчетливо выраженной личностно-биографической мотивировки в стихотворных текстах поэта не прослеживается, одним из исключений являются тексты («Гора», «Памяти сестры»), посвященные умершим близким родственникам поэта, которые С. М. Козлова справедливо объединяет в «мемориальный цикл». Применяемый исследователем к данным текстам

архетипический подход К. Юнга, раскрывающий воплощение феномена коллективного бессознательного в поэтических образах, определяющих «тип поведения и сознания личности» [Козлова, 2002, с. 149] автора, весьма продуктивен. Архетип Божественного младенца, как показала С. М. Козлова, опосредованно выражает комплекс психологических характеристик личности автора, растворенных в образной ткани его произведений: например, образ младенца-великана появляется в стихотворении «Гора», посвященном памяти брата поэта, погибшего в Великую Отечественную войну под Ленинградом:

«Гора над моей деревней: возле нее погреться
память не прочь, как будто – это коровий бок.
С вершины этой горы видно другое детство
или, верней, преддетство, замысел между строк» (с. 126).

Смысл лексемы «преддетство» в структуре стихотворного текста раскрывается в двух аспектах. Первый – идивидуально-авторский: «биографический факт» называния родителями поэта именем погибшего его старшего брата. В символическом аспекте «преддетство» означает ту предвечность», где еще только лишь может реализоваться «замысел будущего события» [Козлова, 2002, с. 156], представленного в виде воскресения старшего брата в младшем.

В раннем стихотворении-четверостишии за прозрачной метафорической образностью, восходящей к одночленному параллелизму, угадывается, с одной стороны, желание молодого поэта оставить след в русской поэзии, а с другой стороны, прослеживается функциональное понимание назначения художника быть проводником:

«Я не ветка, я только предветвие.
Я не птица, а имя ее.
Я не ворон, но где-то в предветрии
обсуждает меня воронье» (с. 13).

Лирическое «я» в текстах данного типа определяет стремление найти онтологические ориентиры единства человека и Бога и восстановить утраченную цельность:

«Я буду дорожить
виной или ошибкой.
Ткань возвратится в нить,
чтоб грусти стать улыбкой.

Надежды больше нет,
есть только вера в чудо –
и надо мною свет
неведомо откуда» (с. 60).

Здесь в метафорической форме представлены основные аксиологические и мировоззренческие ориентиры поэта: о вине и ошибке говорится в метафизическом смысле, поскольку они, подобно совести, позволяют поддерживать духовное напряжение в человеке, его связь с Создателем. В третьей и четвертой строках наличествует мотив, отсылающий к концепции возвращения, рассмотренной нами в аспекте метасюжета. Поэтому отбрасывание надежды, как и веру в чудо, можно рассматривать в качестве элемента духовного пути субъекта. Сравним с пониманием надежды М. К. Мамардашвили, философские идеи которого оказали значительное влияние на творческую интеллигенцию 1970-80-х гг.: «Мы очень часто гонимся за надеждой и не знаем, что она самый большой враг человека. Дом разваливается, а мы его чиним – почему? Мы надеемся, что он будет хороший. Вместо того чтобы оставить надежду и построить другой дом. <…> Кстати, в христианстве, одной из грамотных религий, единственно допустимая надежда всегда замкнута на Бога, а не на человека или что-то им созданное» [Мамардашвили, 1995, с. 21-22].

С позиции саморефлексии лирического «я» поэт обращается к проблеме мировосприятия и самосознания человека. Например, текст «Арестованный мир» предстает как образно-аналитическое описание субъектом своего внутреннего пространства (подсознательного). Оно узнается в образах распада психологических переживаний («по запретным, опальным руинам») и месторасположения их в структуре психики человека («мемуарный подвал», «подспудным», то есть скрытым, неявным). В этом пространстве субъект ищет своих арестантов, представляющих собой персонализированные страхи, прошлые психологические манифестации и воплощения, объективно им неотрефлектированные:

«Арестанты мои – запрещенные страхи,
неиспытанной совести воры,

искуплений отсроченных сводни и свахи,
одиночества ширмы и шоры.
Арестанты-уродцы, причуды забвенья
и мутанты испуганной зги,
говорящей вины подставные мишени
и лишенные тыла враги.
И заблудшим убийствам даруя просторы,
неприкаянным войнам давая надел,
я, гонитель-чужак, на расправу нескорый,
отпустить их на волю свою не сумел» (с. 142).

Аксиологические доминанты в творчестве И. Жданова (совесть и вина), определяющие духовно-нравственные ориентиры человека, нивелируются в арестованном мире: «*неиспытанной* совести воры», «вины *подставные* мишени».

Во второй строфе лирический субъект меняется положением с арестантами, это обусловлено тем, что психологические фантомы, управляя сознанием, создают устойчивую модель для его поведения:

«Я их всех узаконил музейным поместьем,
в каталог арестантов отправил,
но для них я и сам нахожусь под арестом,
осужденный без чести и правил.
Ничему в арестованном небе предела
не дано никогда обрести.
И какое там множество бед пролетело,
не узнают по срезу кости».

В третьей строфе прямооценочная точка зрения субъекта речи переключается на внешний мир, где, как и во внутреннем мире, он фиксирует подспудные силы, связанные уже с неразрешенными до конца онтологическими проблемами в глобальной истории:

«Западней и ловушек лихие подвохи
или минных полей очертанья –
это комья и гроздья разбитой эпохи,
заскорузлая кровь мирозданья».

Поэтической формулой, определяющей данное состояние мира, является строка «растянутый в вечности взрыв воскрешенья» (с. 142), что означает бесконечное умирание и возрождение, противоположное Воскресению.

Природный мир обычно для лирического «я» выступает в качестве созидающего начала, гармоническое единство с которым тот утверждает:

«Течет во *мне река*, как кровь глухонемая.
Свершается обряд – в ней крестят *листопад*,
и он летит на слух, еще не сознавая,
что слух сожжет его и не вернет назад» (с. 28).

Однако в отдельных текстах данного типа природа предстает как хаотическая сила, губительно воздействующая на человека:

«Дождя отвесная река
без берегов в пределах взгляда,
впадая в шелест листопада,
текла в изгибах ветерка.
<…>
Я не видал подобных рек.
Все эти заводи, стремнины
мне говорили: без причины
в ней где-то тонет человек» (32).

В восприятии лирического «я» происходит смена визуальных и аудиальных характеристик потока дождевой воды. Указание на беспричинность гибели людей и акцент в последней строфе на том, что «лужи, полные водой, тянулись вверх», определяют восприятие субъектом данных событий как тиранию неба. При этом в данной же строфе основная прямооценочная точка зрения на мир лирического «я» совмещается с вневременной точкой зрения Создателя, когда в придаточном предложении указывается возможная причина остановки потопа (поднятие луж вверх), находящаяся в кругозоре воспринимаемого сознания: «*…когда казалось*,/что никому не удавалось/склоняться, плача над собой» (с. 32).

В более четверти текстов данного типа высказывание лирического «я» осложняется обращением к «ты». Так, в одном тексте за личным местоимением во втором лице стоит образ умершей сестры, отсылающий к биографическим событиям из жизни поэта:

«Обрученная с невинным роком,
не по мужу верная жена,
всю любовь, отмеренную сроком,
отдарила вечности она.
<…>
Ты из тех пока что незнакомок,
для которых я неразличим.
У меня в руке другой обломок –
мы при встрече их соединим» (с. 127).

Сестра обретает метафизические черты, которые восходят к образам библейской девы Марии («не по мужу верная жена») и незнакомки А. Блока.

В форме лирического «ты» может быть выражено обращение субъекта речи к Богу:

«О, если б вправду умереть пришлось мне в то ненастье,

то кто послушал бы меня и кто б сумел помочь
мне вытравить себя из глаз, пророчащих участье,
неумолимых, как и ты, и обращенных в ночь» (с. 58).

В данном тексте, как было показано выше, актуализируется мотив Иова, выраженный в виде переживания субъектом речи мук метафизической совести (вести, совместной с Создателем). Лента австрийского математика Мебиуса еще в одном тексте становится образным принципом онтологической сопричастности друг другу лирических «я» и «ты»: «Я нужен тебе для того, чтобы ты была мне нужна» (с. 124).

В отдельных случаях лирическое «ты» выступает в виде абстрактного лица, к которому обращается субъект речи с как бы вненаходимой позиции. С высоты данной позиции он рефлектирует по поводу бытия адресата своей интенции:

«Спроси у Господа, где твой Каин,
где брат по спорищу и по смуте,
брат по вражде или враг по крови?
Пока он брошен и неприкаян,
он – твой двойник по несчастной сути
он – тот же ты, но в запретном слове.
Верблюда помнят, а разве Царство
в ушке игольном застрять не может,
когда б решилось пойти навстречу?
Запретный плод облечен в лекарство
от тех сомнений, что жизнь итожит,
но где он спрятан, я не отвечу» (с. 145).

Если «он» становится двойником лирического «ты», требующим примирения через покаяние-прощение, то последний выступает в таком же качестве для субъекта речи, поскольку интенция, направленная на него, осмысляется в масштабе всего человечества:

«А там, где ревности нет в помине,
где *все друг друга давно простили,*
где нет ни правых, ни виноватых,
благословенье твоей пустыни
к тебе придет без твоих усилий,
не осуждая тебя в утратах» (с. 145).

В текстах, где основным субъектом речи является лирическое «мы», рефлексия, определяющая его прямооценочную точку зрения, относится ко всем людям:

«Мы – толпа одного и того же
на спирту разведенного смысла.
И над нашей державной рогожей
золотящая блажь нависла.
И достанется нам по закону
то, что отдано добровольно:
или ангел допишет икону,
или крови не будет больно» (с. 161).

Онтологическое единство людей утверждается субъектом речи как неотъемлемая составляющая бытия человека. Во втором и в третьем предложениях в образной форме представлены идеи, по смыслу противопоставленные друг другу: отказ от своей истинной природы в пользу внешних проявлений жизни и возвращение людей к первоначальному бытийному истоку, утерянному по ходу мировой истории. Закономерно их рассматривать в аспекте причинно-следственной связи, или эволюционного развития. Однако анафора «И», объединяющая два предложения, указывает на их соразмерность друг другу в качестве элементов одного ряда, как бы неразделенных временным интервалом. На данный эффект работают и глагольные формы в предложениях, указывающие на настоящее время (в том числе и глагол «нависла»). Такая синтаксическая особенность позволяет прочитывать идейное содержание каждого предложения с позиции здесь и сейчас. Другими словами, все присутствует одновременно в бытии человека, и нужно совершить духовное усилие, чтобы вернуться к начальному единству.

Обращение лирического «мы» во втором лице характеризует треть текстов данного типа. Субъект речи в них не отделяет себя от других людей, высказываясь от первого лица множественного числа, в то же время он ведет повествование, находясь не внутри лирической ситуации, а как бы извне, наблюдая со стороны, например:

«Прозревай в слепоту и с нечетной ноги воскресай,
догоняя безногих/по дороге хромой в заповеданный рай,
ставший адом для многих.

Молча яблоко рта разломи молодым
языком пустоцвета.
Ветер ширму повалит с пейзажем ночным,
но не будет рассвета.

Вечность – миг, неспособный воскреснуть давно,
и от ангельских крылий,
как в минуту молчанья, на сердце темно.
Так мы жили» (с. 141).

Таким образом, в рассмотренных текстах лирический субъект («я» или «мы»), с одной стороны, проявляют себя с позиции саморефлексии, направленной на осознание онтологических проблем своего существования и формирование ориентиров, с помощью которых возможно восстановление утраченной гармонии бытия. С другой стороны, субъект речи характеризуется интенциональной направленностью высказывания на лирического «ты», выступающего либо в качестве конкретного адресата (умершая сестра, Бог и др.), либо в качестве абстрактного «другого». С каждым из них в конкретном тексте субъект утверждает онтологическую связь, включенную в общий процесс достижения человечеством целокупного состояния положительного всеединства.

Мы выделили три группы стихотворных текстов, объединенных общей тематикой, где высказывание строится от грамматически немаркированного третьего лица. К первой группе относятся тексты, в которых повествователь с прямо-оценочной точки зрения фиксирует оппозицию идеального места, расположенного в небесной (астральной) сфере, и земли, представленной преимущественно урбанистическими образами, сравним:

«Этот город – просто неудачный
фоторобот града на верхах.
Он предъявлен цифрой семизначной
как права на неразъемный страх» (с. 144).
и
«Прозрачных городов трехмерная тюрьма,
чья в небесах луны не светится земля» (с. 81).

Поле зрения субъекта речи в данных текстах охватывает пространство, создающее вертикальную линейную перспективу:

«Невнятное, как вольный парадиз,
оно уже о том напоминанье,
что создано когда-то *сверху вниз*
измученное славой мирозданье» (с. 35).
<…>
«и мачты для гробов, и статуи ума
в сыпучее метро уводит до нуля.
Там скрипка – то капкан, то мертвый каталог
полетов и судеб, засосанных землей.
Для безымянных дней единственный итог:
парящие гробы в земле над головой» (с. 81).

Возникающая при такой пространственной организации трехуровневая модель художественного мира отсылает к мифологическим представлениям, согласно которым верхний, средний и нижний уровни мироздания объединялись древом жизни. При этом нередко подземный мир в текстах Жданова является продолжением (или частью) земного мира («сыпучее метро»), поскольку жизнь в последнем, в силу разобщенности людей, оборачивается адом и онтологическим тупиком:

«Как лунатик, множимый ногами,
пропуская в бездну этажи,
город-призрак заблудился в раме.
Ложный страх сильнее страха лжи» (с. 144).

Немногочисленную группу составляют стихотворные тексты, в которых внимание субъекта речи сосредоточено на природном мире. Нам уже приходилось говорить об особом значении природы в поэзии И. Жданова, рассмотрим на примере текста «Прыщут склоны перезрелой глиной», как оно выражается в ракурсе восприятия безличного повествователя. Композиционно текст делится на три части. В первом восьмистишии описывается пейзаж, представленный характерными для поэтического творчества И. Жданова образами горы и дерева, отбрасывающего тень:

«Прыщут склоны перезрелой *глиной*,
синева кристаллами сорит.
Дерево и тень его былинной
невозможной бабочкой парит.
Оттого-то и *гора* прозрачна,
словно духом возведенный скит.
Вряд ли возраст знает однозначно,
где ему преткнуться предстоит» (с. 163).

В воспринимающем сознании субъекта речи природный мир начинает облекаться метафизическими чертами, в результате бабочка (мандельштамовский образ) становится метаморфозой дерева и тени, единство которых в контексте поэзии Жданова обозначает достижение состояния цельности, сравним: «И *птица и полет* в ней слиты воедино» (с. 78). Прозрачность горы указывает на духовную

чистоту, первозданность, не случайно повествователь сравнивает ее с христианским скитом, где монахи-отшельники совершают духовный подвиг вдали не только от мирской жизни, но и от остальной монастырской братии.

Нужно отметить, что образы, которыми представлен природный мир до данного сравнения, воспринимаются если не в прямом, то в приближенном к нему значении: например, в первой строке описан вполне реальный природный процесс выступания на склоне горы глины. В этом плане эпитет «былинной» можно интерпретировать и в значении «быль», то есть как то, что могло быть. К тому же в основе метаморфозы («бабочкой парит»), как показал С. Н. Бройтман, лежит не метафорическое сопоставление предметов, а синкретическое тождество, предполагающее мифологически буквальное их восприятие.

Дальнейшее развитие лирического события характеризуется смещением точки зрения повествователя с оценки природного мира, осуществленной с позиции наблюдателя, в сторону преимущественно ассоциативного осмысления увиденного. Последнее выражается условно-поэтическим образным языком, как бы подчеркивающим его искусственность, связанную с интеллектуальной деятельностью человека. Но все характерные для данного плана поэтические образы так или иначе раскрывают заявленную в первой части идею обретения человеком искомой цельности духовного равновесия: «Вряд ли возраст знает однозначно,/где ему преткнуться предстоит» (с. 163). Невозможность отыскать возрасту себе места символизирует вечность, или Воскресение, где царит гармония, выраженная посредством образа круга: «Здесь покой метрического круга». Геометрическая цельность круга представлена поэтом и в виде местности, что «с двух сторон/два врага, убив в бою друг друга,/видят как один и тот же сон» (с. 163).

Мистический сон отсылает к знаменитому стихотворному тексту М. Лермонтова, где по сюжету лирический герой и героиня видят каждый друг друга в действительности своего сна. Ю. М. Лотман указывал на то, что художественное пространство лермонтовского текста «можно представить в виде

кольца Мебиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая – явь» [Лотман, 2000, с. 70]. По принципу ленты Мебиуса строится и фрагмент в тексте Жданова: каждый из убитых видит местность со своей стороны, но через общий сон их позиции соприкасаются. В результате возникает ситуация единораздельной целостности героев, в границах которой вражда, явленная при жизни, утишается в посмертии.

За данным фрагментом текста следует еще два четверостишия, чей смысл можно попытаться реконструировать, если обратиться к контексту творчества Жданова. Рассмотрим каждый из них в отдельности:

«Или ангел из последней пяди,
сунув руки в рукава креста,
черноту и жар воздухоядья
налагает на свои уста» (с. 124).

Союз «или» указывает на эквивалентное развитие темы, обозначенной в предыдущем фрагменте, что предполагает их идентичное смысловое наполнение. Мотив ангела отсылают к рассмотренному нами в первой главе тексту «Тихий ангел пролетел»:

«Вечность – миг, неспособный воскреснуть давно,
и от *ангельских крылий,*
как в минуту молчанья, на сердце темно.
Так мы жили» (с. 141).

Образы из третьей строки четверостишия являются реминисценцией из более раннего текста Жданова:

«Посмотри: *чернотой и безмолвием ртов*,
как стеной вороненой,
зачаженные всплески эдемских кустов
окружают тебя обороной» (с. 114).

Как и пауза, длящаяся целую вечность, когда между людьми пролетает Тихий ангел, чернота и безмолвие становятся доминантой бытия людей в современном мире. С этих позиций можно интерпретировать неологизм поэта «воздухоядье», который, с одной стороны, отдаленно отсылает к процессу горения в дымовой трубе, где необходима равномерная подача воздуха, отсюда и «рукава» <креста>

как дымоходы трубы. С другой стороны, воздух, с точки зрения исторической грамматики и мифологической традиции, соотносится с душой, выраженной через дыхание, поэтому «воздухо-ядье» может прочитываться как яд душевных противоречий людей, как результат работы машины внутренней жизни. Но в рефлексии субъекта речи ангел в момент, когда мир находится на грани катастрофы (выражение «последняя пядь» обычно употребляется в отношении земли), вступает на путь Христа и искупляет онтологическую немоту и разобщенность людей, возвращая им утраченную цельность.

Однако в последнем четверостишии (третьей части текста) жизнеутверждающий пафос, обусловленный метафизическим воздействием природы на сознание повествователя, сменяется возвращением «на грешную землю»:

> «Узы братства – то цветок, то битва
> в пересчете на сухой песок.
> Не развяжешь македонской бритвой
> малой смерти тонкий волосок» (с. 124).

Образ «узы братства» (сравним с библейским – «все люди братья») становится в художественном мире И. Жданова вечным маятником между гармонией и битвой. В силу инерционной заданности, как песок в часах, перетекающий из одного сосуда в другой, он никогда не может утвердиться в окончательном положении. Поэтому малая смерть, выводящая не к Воскресению, а лишь к повторению, будет всегда определять неспособность людей до конца развязать узел данных противоречий.

Таким образом, в рассмотренном тексте через сознание субъекта высказывания утверждается гармонизирующее начало природы, способное преобразить человека и раскрыть ему метафизическую основу бытия. Но вернуться к первоначальному всеединому состоянию возможно только через духовное преображение людей. Именно эта проблема становится основополагающей в самой многочисленной группе текстов, объединенных высказыванием от третьего лица («Ниша и столп», «Жалобы игры»,

«Антипророк», «Ты как силой прилива…» и др.). В данных текстах лирический субъект максимально приближается к первичному автору, занимая внежизненно активную позицию. С высоты данной позиции повествователь направляет интенцию на лирического «ты», которая становится системообразующим принципом, организующим тексты. Конечно, субъект не только ограничивается выражением отношения к «ты», он занимает и прямо-оценочную точку зрения к объектам мира. Однако такая оценка выступает вспомогательным элементом, подчиненным доминирующей интенциональной направленности высказывания повествователя.

Образ лирического «ты» в поэзии И. Жданова является собирательным, поскольку в различных текстах обнаруживаются типологически близкие его черты. В новом контексте они наполняются дополнительным содержанием, которое работает на формирование целостного облика адресата рефлексии повествователя, сравним:

> «Ты – *власть*, во владеньях которой нельзя ничего
> найти, ничего, кроме собственной *власти ее* (с. 109).
> и
> Само*властный*, как рекс или *Каин с клеймом абсолюта*,
> прирученный ловушкой, избравший содом тяготенья,
> ты живешь, как мертвец, потому что позволил кому-то
> убивать без разбора все то, что претит прирученью» (с. 108).

В данных текстах, по словам Жданова, он обращается к проблеме героя: «Допустим, сейчас этого героя нет. Тогда что он из себя представляет? И вот я вывожу формулу этого героя, и он получается квазигероем, квазипророком или псевдопророком. <…> Я отталкивался от пророков, как это рассматривалось в XIX веке, у Пушкина, Лермонтова – и каким является пророк в наше время. <…> Мой антигерой – это герой наоборот, <…> делающий нечто противоположное, заменяющий плюсы на минусы» [Жданов, URL: www.topos.ru/article/1170]. Как видно, поэт использует понятие героя не столько в значении участника эстетического события, сколько в значении типа литературной личности, свойственного той или иной культурно-исторической эпохе или художественному

методу (например, романтический тип героя). Такая реакция связана с переживанием им переломной культурно-политической ситуации в стране конца XX века, осложненной кризисом общественных отношений: «Культура – представительство той системы ценностей, которая заложена в данном обществе, в данных исторических обстоятельствах.<…> Вышедшая из посттоталитарного подвала, бледная, как картофельный росток, который не ведает, суждено ли ему когда-нибудь попасть в землю. Такая культура ущербна, и в этом ее специфичность» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 6-7].

С точки зрения поэтики стихотворного текста, лирическое «ты» («предмет изображения») является не героем, а персонажем, в отличие от субъекта речи, выступающего «носителем главного лирического события» [Тамарченко, 2008, с. 43]. Однако в контексте поэзии Жданова лирическое «ты» становится соразмерным основным субъектам речи, поэтому его статус повышается до участника лирического события, другими словами, он действительно становится героем. Например, в тексте «Жалобы игры» происходит совмещение физических точек зрения повествователя и лирического «ты», когда первый смотрит на меняющийся мир глазами второго:

> «От черного нимба повторного солнца *в глазах*
> *твоих зарябило, и день закачался, как стог,* –
> опять воплощая тебя в бесконечных часах,
> уже воплощенное время дробило итог» (с. 42).

В парадигму лирического «ты» входит образ поэта, на это указывает, например, ранний вариант текста «Преображение»:

> «И пускай по одежде твоей узнают зарю
> и по голосу судят о том, как *молчит поэт*.
> Хоть на миг для героя *ты – путь, образец – царю*.
> Поклянись, чтобы зреньем твоим становился путь» [Жданов, URL].

Клятва в аксиологии Жданова является деструктивным началом, так как «тот, кто клянется, ответственен в том, что ему подвластны все детерминанты, он ставит себя на место промысла Божия», а «потому неизбежно лжет, если не оставляет в залог свою жизнь» (с. 92):

«Все, чем ты безупречен и чем ты исконно цел, –
материнский приют или внятной дружбы привет, –
в чем твой ангел-хранитель себя воплотить сумел,
в чем условий размена не ищут и там их нет.

ты кладешь на весы, ибо жертва твоя – как ложь
и направлена к цели желанной, чему взамен
ты низверг в уравнение правду, какой живешь,
с молчаливой уступкой доступных и пошлых цен» [Жданов, URL].

В более позднем варианте данного текста поэт устраняет определенность адресата интенции повествователя, тем самым расширяя ее до каждого человека, в том числе и читателя:

«И при слове клятвы сверкнут под тобой весы
металлическим блеском, и ты – на одной из чаш,
облюбованный насмерть приказом чужой красы,
вынимающей снизу один за другим этаж» (с. 120).

Итак, в стихотворных текстах, где субъект речи грамматически не выражен, лирическое высказывание направлено, с одной стороны, на внешний мир, представленный в природных и урбанистических образах. Если первые выражают гармоническое начало в природе, которое оказывает преображающее действие на субъекта речи, то вторые противопоставляются образам, определяющим небесное пространство в художественном мире Жданова. В данном противопоставлении выявляется их инфернальная семантика, она указывает на то, что разобщенность людей и их отчужденность от Бога становятся равносильными смерти и пребыванию в аду. Преодоление этого состояния моделируется в текстах, где субъект речи обращается как бы с внежизненно активной позиции к лирическому «ты». Обращение к нему позволяет более масштабно, чем при личной рефлексии субъекта речи, рассмотреть проблемные зоны бытия отдельного человека, в том числе и поэта, чей образ возникает в текстах данного типа.

Приложение №3. Рифма И. Жданова в аспекте проблемы историко-литературного контекста

Поэзия И. Жданова, с точки зрения истории литературы, определяется как феномен, относящийся к современному литературному процессу, поэтому вопрос о ее месте в русской поэтической культуре является во многом открытым. Очевидно, что решение данной историко-литературной задачи возможно не только через исследование сюжетно-тематического, субъектно-образного и жанрового своеобразия стихотворных текстов современного автора, но и через изучение их рифменной и ритмико-строфической организации. Конечно, результаты обследования этих уровней поэтической системы, в большинстве своем основанные на статистических методах учета отдельных показателей, характеризуют, прежде всего, стиль поэта и структурные особенности самой поэтической системы. Но рассмотренные в диахроническом и синхроническом срезах на фоне тенденций и процессов, характеризующих области рифмы, ритмики и строфики, и при условии их включенности в выявленные стиховедением закономерности функционирования данных областей, они могут быть основанием отнесенности поэтической системы к какому-либо литературному контексту или традиции или же исключенности из них.

Рассмотрим под данным углом зрения систему рифмовки И. Жданова: предметом исследования выбрана рифма в стихотворных текстах, вошедших в книгу «Воздух и ветер» (2005). Выбор источника обусловлен тем, что данная книга дает наиболее полное представление о поэтическом творчестве автора, поскольку включает практически все стихотворения из состава как большинства предыдущих книг поэта («Неразменное небо», 1990; «Место земли», 1991, «Фоторобот запретного мира», 1997 и др.), так и последующих его книг («Книга одного вечера», 2008; «Уединенная мироколица», 2013). Определение типов «аномальной» рифмы в данном исследовании проводилось на основе классификаций и методик, представленных в работах М. Л. Гаспарова и «Книге о

русской рифме» Д. С. Самойлова. Эти классификации восходят к фундаментальному труду В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» и больше соотносятся по принципу дополнительности. Их выбор связан с огромным статистическим материалом (единственным в своем роде), накопленным исследователями, позволяющим проследить структурные процессы в русской рифме на протяжении практически всего XX века и рассмотреть на их фоне специфику рифмы И. Жданова.

К сожалению, исследователи в подсчетах хронологически ограничились 1970-ми г., исключением являются данные М. Л. Гаспарова по «Дню поэзии» 1986 г. (мужские рифмы) и по сборнику И. Бродского «Часть речи. Избранные стихи 1962-1989». Поэтому в силу отсутствия статистических сведений и выявленных специалистами закономерностей в русской рифме по 1980-1990 годам, покрывающим верхнюю границу времени датировки стихотворных текстов в книге «Воздух и ветер», мы вынуждены были принимать за условный расчетный контекст эпохи – период 1960-1970 гг., в который вписываются первые 4 раздела из книги И. Жданова (1968, 1971, 1974, 1978). Помимо сопоставления с усредненными данными по русской рифме за указанный период, в статье проводится сравнение показателей по рифме Жданова с аналогичными показателями для поэтов по всему XX веку. Нужно отметить, что в силу осторожности важно, прежде всего, было нащупать некоторую тенденцию в русской рифме, которая могла бы выступать в качестве контекста для рифменной системы рассматриваемого поэта.

Общее число рифм в книге составляет 1101 сл. (см. Таблицу №1), из них большинство приходится на концевые (1070 сл.) и незначительная часть на внутренние (31 сл.) созвучия.

Таблица №1

Рифмы	**1)следи за мной, мой первый снег 1968**	**2)внутри деревьев падает листва 1971**	**3)или смерти коснуться и глаз не закрыть 1974**	**4)море, что зажато в клювах птиц, – дождь 1978**	**5)расстояние между тобою и мной – это и есть ты 1986**	**6)вечность – миг, неспособный воскреснуть давно 1993**	**7)мы – толпа одного и того же 1997**	**Всего**
Концевые								
мужские	13 (46%)	61 (55%)	127 (56%)	64 (47%)	154 (40%)	37 (39%)	40 (46%)	496 (46,3%)
женские	14 (50%)	50 (45%)	105 (44%)	72 (53%)	228 (60%)	58 (61%)	46 (54%)	573 (53,6%)
дактилические	1 (4%)	-	-	-	-	-	-	1 (0,1%)
ВСЕГО	28 (3%)	111 (10%)	232 (22%)	136 (14%)	382 (34%)	95 (9%)	86 (8%)	1070 (100%)
Внутренние								
мужские	1 (100%)	-	13 (100%)	5 (62%)	4 (57%)	-	-	23 (74%)
женские	-	-	-	3 (38%)	3 (43%)	1 (100%)	1 (100 %)	8 (26%)
ВСЕГО	1 (3%)	-	13 (42%)	8 (26%)	7 (23%)	1 (3%)	1 (3%)	31 (100%)

Вслед за Д. С. Самойловым, считавшим, что «рифма *должна быть* в данном, определенном месте стиха» [Самойлов, 1982, с. 7], и М. Л. Гаспаровым, приводящим в статьях примеры только концевых рифм, в дальнейших обсчетах внутренние рифмы не учитывались. Попытка их выделения была связана с тем, что, наряду с аллитерациями, случайными звуковыми совпадениями и случаями поэтической паронимии (например, «внутри него уже *не начиналась*/и *не кончалась* звездная толпа» (с. 54), «и соберите в персть *горсти* и *троеперстья*» (с. 148), «*круче и круче круг отлученных вод от лучей*» (с. 84)), в стихотворных текстах И. Жданова встречаются внутренние созвучия, мотивированные определенным авторским замыслом. Именно такие случаи в большинстве своем и были классифицированы нами как внутренние рифмы. Приведем несколько примеров.

1) Так называемая постоянная внутренняя рифма, возникающая «по определенному композиционному закону на метрически обязательном месте» [Жирмунский, 1975, с. 271]: «Ушли холодные *леса* без запаха и пота,/как будто лишь на *полчаса*, как будто зная что-то,/и в их пропавших *небесах* нет места для полета» (с. 54).
2) Созвучия, подкрепленные ритмическим совпадением и образной соотнесенностью: «Прозрачных *городов* трехмерная тюрьма,/чья в небесах луны не светится земля,/и мачты для *гробов*, и статуи ума» (с. 81); «Этот *город* – просто неудачный/*фоторобот* града на верхах» (с. 144); «Когда неясен, *грех* дороже нет вины –/и звезды смотрят *вверх* и снизу не видны» (с. 61); «Ты, смерть, красна не на миру, а в совести горячей./Когда ты *красным полотном* взовьешься надо мной/и я займусь твоим *огнем* навстречу тьме незрячей,/никто не скажет обо мне: и он нашел покой» (с. 58) и т.д. В последнем примере между рифмующимися словами устанавливается символическая связь, уходящая корнями в народную поэзию, где красный цвет соотносился с огнем.
3) Внутренняя рифма продиктована композиционным приемом: в пяти из шести строф тонического стихотворения «Орнамент» для компенсации диссонансных рифм поэт использует одно ассонансное созвучие: «Он зажигает буровую фару,/коронки рвут рельефную фанеру./Подкрашен воздух. Скважины простерты/от клеток до бесцветного *пласта*/высоковольтных хромосом *Христа*.//Едва ударит шестоперый *ливень*,/свернется мех иранских плоскогорий,/всплывет *бивень* в кольце нагара» (с. 83). В трехстрочной строфе созвучие концевого слова первого стиха переносится во внутреннюю часть третьего стиха, в результате возникает эффект перекрестной рифмы.
4) Звуковые совпадения, направленные на создание образного единства ритмических групп стихотворного текста: «Как смертный *звук*,

пробившийся из тьмы,/еще незримо, но уже знакомо/*слух* отстраненный прячется в пылинке./Не так ли сердце взвешивает *стук*?» (с. 18).

Из таблицы №1 видно, что максимальное число рифм приходится на третий, четвертый и пятый временные интервалы, такое положение связано с высоким объемом стиховой массы, характеризующим данные периоды творческой работы поэта. Однако, как показали подсчеты, плотность рифмы почти во всех периодах составляет в среднем около 40% на 100 стихов, исключением являются первый и седьмой периоды, для которых данный показатель составляет 20% и 50% соответственно. Одна дактилическая рифма (*предветвие-предветрие* (с. 13)) и отсутствие неравносложных рифм может указывать на то, что у И. Жданова рифменная система не принадлежит к «"резкому" рифменному ряду» [Самойлов, 1982, с. 316], ориентированному на эксперимент. Но так ли это или не так возможно определить лишь при обследовании неточной рифмы, предполагающем, прежде всего, количественное и качественное соотношение ее с точной рифмой и определение характерных для нее структурных особенностей.

Дифференцированный подсчет точных, йотированных, приблизительных и неточных мужских и женских рифм, согласно методике, представленной в статье М. Л. Гаспарова «Эволюция русской рифмы» [Гаспаров, 1984, с. 3-36], показал следующие результаты:

Таблица 2

ЖЙ	**ЖП**	**ЖН**	**Мзн**	**Мон**	**Мзо**	**оп. з.**	**Число рифм**
9,5	25,9	10,5	3,4	2,4	0,2	22,6	573, 290, 206

Процент неточных рифм вычислялся «от общего количества женских, мужских закрытых или мужских открытых рифм; доля йотированных и приблизительных – от общего числа за вычетом неточных». Число опорных звуков (оп. з.) в % для точных рифм рассчитывалось как «среднее на 100 строк количество совпадающих звуков влево от ударного гласного до первого резко не совпадающего согласного ("нерезким несовпадением" считались, например, *Д* и *Дь*, *Д* и *Т*, но *Дь* и *Т* – уже

"резким несовпадением")» [Там же, с. 8]. В последней графе последовательно приводится общее количество женских, мужских закрытых и открытых рифм.

Сопоставим полученные результаты, с одной стороны, с подсчетами М. Л. Гаспарова процентных долей по аналогичным показателям для рифмы русских поэтов XX века, с другой стороны, с данными из книги Д. С. Самойлова и результатами проведенного нами, согласно представленной в ней методике, обследования рифм И. Жданова. В сравнении с показателем по периоду 1960-1975 гг. [Там же, с. 33] доля женских йотированных рифм (ЖЙ) у автора книги «Воздух и ветер» выше почти в два раза (ср.: 9,5% и 4,9%). Если обратиться к персоналиям, то действительно обнаруживается некоторый спад в использовании йотированных поэтами, работавшими в данный период, сравним: Окуджава, 1956-1976 – 2,3%, Соколов, 1960-1966 – 3,0%, Рождественский, до 1970 – 5,1%; Евтушенко, 1953-1955 – 8,5%, но «Братская ГЭС» (1965) – 0,4%; Вознесенский, 1964-1967 – 6,0%; Сулейменов, «Глиняная книга», 1969 – 4,0 %; Кушнер, 1969-1973 – 4,0%, Ахмадулина, 1963-1965 – 0%; Чухонцев, 1964-1974 – 1,0% [Там же, 32-33] и др.

Д. С. Самойлов рассматривал йотированные рифмы (типа *агониЙ-ладони* (88)) как простые неточные «с конечным усечением» [Самойлов, 1982, с. 37]. У И. Жданова такого типа рифм – 44,1 % (49 сл.) от всех неточных женских, если к этому прибавить рифмы с усечением конечных согласных звуков (например, *ступая - не узнаеТ* (с. 57), *ветоК - света* (с. 64)), то их доля составит 50,4% (56 сл.). Исследователь приходит к выводу, что частое использование рифм с усечением конечного (особенно j) является «датчиком» ориентации «рифменного ряда» на традицию, поскольку данный тип был широко «употребительным в XIX веке» [Самойлов, 1982, с. 340]. Среди поэтов второй половины XX века, предпочитающих рифмы с «традиционными усечениями» [Там же, с. 340], он выделяет Тарковского, Шаламова, Смелякова, Твардовского, Соколова, Шефнера, Кушнера и др. Исследование М. Л. Гаспарова в целом подтверждает наблюдения автора «Книги о русской рифме»: в среднем 10% йотированных рифм – как у

отмеченных выше поэтов, так и у поэтов-модернистов начала XX века. У последних доля данного типа рифм «повышается до уровня традиции А. К. Толстого и В. Соловьева» [Гаспаров, 1997, с. 330], сравним: Брюсов, 1922-1924 – 12,9%; Блок, 1908-1916 – 9,0%; Белый, «Пепел», 1904-1909 – 13,3%; С. Соловьев, 1904-1909 – 10,4%; Ахматова, 1909-1914 – 9,9%; Цветаева, 1910-1915 – 11,0%, Мандельштам, 1908-1915 – 12,3% [Гаспаров, 1984, с. 23-25] и др. На твердый согласный (*перешиТый:АфродиТы* (с. 53)) йотированных рифм у И. Жданова больше, чем на мягкий (*убоГий: тревоГе* (с. 106)), доля последних в сопоставлении с подсчетами М. Л. Гаспарова по периоду 1935-1975 гг. (27%) ощутимо ниже – 17%, но приближается к периоду 1860-1906 гг. (21%).

Процентный показатель по приблизительным женским рифмам (ЖП, 133 сл. – 25,9%) соответствует общим тенденциям эпохи: по периоду 1960-1975 гг. – 29,1% [Гаспаров, 1984, с. 32-33]. Дифференцированный подсчет по отдельным типам дает примерно тот же результат:

Таблица 3

Год	**А:О**	**Е:И**	**Е,И:Я**	**Е,И:А (щ, ц)**	**А,О:Ы**	**А, О, Е, И:У, Ю**
Жданов	**31,3**	**35,8**	**9,9**	**0,7**	**11,9**	**10,4**
1840-1880	47,7	16,7	16,5	5,2	8,4	5,5
1880-1900	45,9	20,6	16,9	2,5	8,9	5,2
1900-1915	40,8	20,0	14,0	7.1	13,5	4,6
1915-1935	28,6	21,6	9,9	6,5	12,7	20,7
1935-1970	**32,0**	**26,4**	**9,1**	**5,0**	**11,0**	**16,5**

Как видно, И. Жданов идет в ногу со временем, используя все возможные сочетания гласных в заударной позиции, лишь чередование Е,И:А после Щ и Ц

представлено одним случаем, что выпадает из общей статистики по всем периодам.

Обратимся к неточным рифмам. Доля женских неточных рифм (ЖН) у И. Жданова в процентном эквиваленте (10,5) значительно ниже аналогичного показателя по советской поэзии за 1960-1975 гг. (36,7%) и «Дня поэзии» 1986 г. (38,5%). Подсчеты по поэтическим блокам, входящим в систему авторского композиционного членения книги «Воздух и ветер», показывают, что на два периода приходится значительное превышение среднего процентного числа неточных женских рифм:

Таблица 4

Рифмы	**1) следи за мной, мой первый снег 1968**	**2) внутри деревьев падает листва 1971**	**3) или смерти коснуться и глаз не закрыть 1974**	**4) море, что зажато в клювах птиц, – дождь 1978**	**5)расстояние между тобою и мной – это и есть ты 1986**	**6)вечность – миг, неспособный воскресну ть давно 1993**	**7) мы – толпа одного и того же 1997**	**Средний**
женские	3	0	9	16	19	7	6	60
% от числа точных	*21,4%*	0%	8,6%	*22,2%*	8,3%	12,1%	13,0%	10,4%

Однако такое повышение носит локальный характер и не связано с какими-то структурными изменениями в принципе рифмовки поэта: все три рифмы, относящиеся к первому периоду, приходятся на стихотворный текст «Когда покой – лишь прошлого значенье» (с. 15), восемь рифм, относящихся к четвертому периоду, из стихотворного текста «Орнамент» (с. 82-83).

Согласно статистике М. Л. Гаспарова, абсолютными рекордсменами по проценту неточных от общего числа женских рифм являются поэты «шестидесятники»: Рождественский, до 1970 – 82,4%; Евтушенко, «Братская

ГЭС», 1965 – 52,3%; Вознесенский 1964-1967 – 73,7; Соснора, 1960-1966 – 84,9; Сулейменов, «Глиняная книга», 1969 – 53,9; Ахмадулина, 1963-1965 – 54,4% [Гаспаров, 1984, с. 32]. И. Жданов со своими 10,5% ближе к небольшой группе поэтов того времени, у которых данный показатель не превышает 20%: Пастернак, 1956-1959 – 9%; Заболоцкий, 1954-1958 – 7,4%; Тарковский, 1941-1962 – 2,5%; Наровчатов, 1950-1956 – 14,8%; Самойлов, 1950-е – 16,2%; Светлов, 1957-1969 – 17,6%; Мартынов, 1963-1965 – 15,0%; Мориц, 1962-1969 – 14,4%; Чухонцев, 1964-1974 – 15,7% [Там же, с. 19-32] и др. Сопоставление по всему XX веку показывает, что современный поэт также близок к поэтам-модернистам начала века, предпочитавшим, по крайней мере, в начальный период своего творчества умеренно экспериментировать с неточными женскими рифмами (в пределах 10%), в отличие от радикальных экспериментаторов-авангардистов: Брюсов, 1906-1909 – 6,3%; Блок, 1902-1907 – 7,3%; Ахматова, 1909-1911 – 8,4%; Мандельштам, 1908-1915 – 2,5%; Цветаева, 1910-1915 – 2,9%; Есенин, 1914-1915 – 7,0% и др.

Для более детального изучения фонетических особенностей неточной женской рифмы И. Жданова воспользуемся методикой М. Л. Гаспарова, который дифференцирует ЖН «в послеударной части <…> на две консонантные позиции: интервокальную и финальную; на каждой из них может иметь место тождество рифмующих звуков (Т), пополнение (П) и замена (М)». Комбинация Т, П и М в двух позициях дает «8 видов неточной рифмы» и одну точную: ТП, ТМ, ПТ, ПП, ПМ, МТ, МП, ПП и ТТ. В процентном отношении количество показателей «П-заполнений и М-заполнений каждой позиции» [Там же, с. 10] от общего числа женских неточных рифм представлено в таблице №5.

Таблица 5

Число неточных рифм	**Финальные П+М**	**Интервокальные П+М**
60	23+2=25	50+28=78

После 1960 г. повышается уровень неточных рифм, причем «основное направление поиска» поэтов, по мнению М. Л. Гаспарова, отражает положение, когда «в заударной части рифмы П-созвучия вытесняются М-созвучиями» [Там же, 36]. Очевидно, что с данным положением соотносится наблюдение исследователя, озвученное в более поздней статье: развитие современной неточной женской рифмы связывается с предпочтением поэтами "брюсовского" типа МТ» [Гаспаров, 1997, с. 337] типу ТП, идущему от А. Блока. Из таблицы видно, что И. Жданов как будто избегает указанной тенденции, предпочитая пополнение замене звуков в послеударной позиции рифмы (самый многочисленный тип ПТ, например, *двоемирьJе-пире* (с. 145) – 25 сл.), в то же время дифференцированный подсчет показал превалирование созвучий типа МТ (например, *ребенКа-горизонТа* (с. 101) – 11 сл.) над «блоковским» ТП (например, *снится-рукавицаХ* (с. 147) – 7 сл.). К тому же трехкратное превышение заполнения в интервокальной позиции над заполнением в финальной позиции, хотя и иного конструктивного содержания, ставит И. Жданова в один ряд с поэтами, осваивающими в своих творческих лабораториях так называемую «новую рифму», ориентированную на смещение созвучий от флексии влево к ударной и послеударной позиции, сравним:

Таблица 6

Поэт	**Число неточных рифм**	**Финальные П+М**	**Интервокальные П+М**
Рождественский, 1960-е	371	6+9=15	21+75=96
Евтушенко, 1953-1965	572	21+13=34	18+70=88
Вознесенский, 1964-1967	233	24+19=43	23+67=90
Ахмадулина, 1963-1973	295	1+17=18	19+74=93
Соснора, 1960-1966	286	30+11=41	19+73=92

Женскую неточную рифму можно рассмотреть еще более детально, если вооружиться как методикой того же исследователя, предложенной в статье, где он

изучает фонетические особенности рифмы И. Бродского в сравнении с тремя старшими поэтами (В. Маяковским, Б. Пастернаком, М. Цветаевой), так и классификацией Д. С. Самойлова, подкрепленной обширными статистическими данными.

Как было отмечено выше, «на финальной позиции» [Гаспаров, 1995, с. 87] из 8 рифм в 7 случаях И. Жданов использует усечения конечных согласных звуков (например, *человечеК-ни-речи* (с. 15), *снится-рукавицах* (с. 147)), а в 1 случае – замещения типа согласный/йот (*стаеЙ-изобретаюТ* (с. 63)) В последнем случае, как считает М. Л. Гаспаров, «йот воспринимается как условно несуществующий <…>, и рифма по ощущению приближается к усеченной» [Гаспаров, 1995, с. 88]. Эту устойчивую закономерность можно назвать отличительной особенностью рифмовки И. Жданова. И. Бродский, как и старшие поэты, придерживается иной установки: финальную позицию в большинстве случаев он заполняет созвучными замещениями.

В интервокальной позиции заполнение одиночными звуками (1:1) представлено 8 случаями (например, *тоНет-ухоДит* (с. 68)), данные разнозвучия по преимуществу носят неурегулированный характер, лишь в одной рифме они сочетаются по типу сонорный/сонорный (*рукаМи-КехаНа* (с. 166)). Д. С. Самойлов рассматривает такого рода разнозвучия как рифмы с «внутренним (интервокальным) замещением» [Самойлов, 1982, с. 39], к 7 рифмам из этого ряда, согласно его классификации, следуют прибавить еще *ребенКа-горизонТа* (101), *реваНша-раНЬше* (с. 123). Подсчеты исследователя показали: авторы в «Днях поэзии» (1960, 1970, 1977) используют женские рифмы с интервокальным замещением в среднем «около 20% от числа неточных» [Самойлов, 1982, с. 40]. И. Жданов применяет такие рифмы куда осторожнее – 8,0%, для сравнения – у И. Бродского их количество от общего числа ЖН составляет более 60% (в пересчете данных М. Л. Гаспарова).

Самая большая группа женских неточных – рифмы с заполненной интервокальной позицией 1:2 (24 сл.), пропорция по трем видам составляет: «с

общим начальным звуком» [Гаспаров, 1995, с. 89] (например, *владеНЬJя- колеНе* (127), *тумаНе-страдаНЬJя* (с. 67), *лихолеТЬJя-свеТе* (с. 119); «с общим конечным звуком» [Гаспаров, 1995, с. 88] (например, *деНег-муравеЙНик* (с. 88), *переселеНец-меЛЬНиц* (с. 166)); «без общего звука» [Гаспаров, 1995, с. 89] (например, *молчаНЬJе-пиктограММе* (с. 15), *АраХНы-на Пол* (с. 82), *плеНо-:поклоНеНЬJем* (с. 166)) – 67:20:13. Если сравнивать со старшими поэтами, то И. Жданов ближе к Б. Пастернаку и М. Цветаевой, у которых «одиночный интервокальный звук чаще повторяется» в начале «рифмующего созвучия» [Гаспаров, 1995, с. 89]: И. Бродский (107 сл.) – 30:40:30, В. Маяковский (145 сл.) – 20:70:10, Б. Пастернак (107 сл.) – 80:10:10, М. Цветаева (40 сл.) – 60:10:30.

Две трети от всех ждановских рифм с заполнением интервокальной позиции 1:2 приходится на рифмы с прирастающим йотом, обычно расположенным после мягкого согласного звука (например, *страдаНЬJе-даНи* (с. 123) – 16 сл., 67%). Отдельно доля случаев с внутренним йотом от общего числа рифм 1:2 с начальным повтором составляет 81% (с. 13 сл.), сравним со старшими поэтами: Бродский (35%), Пастернак (65%), Маяковский (60%), Цветаева (55%). И здесь И. Жданов опять ближе к Б. Пастернаку, который, как предполагает М. Л. Гаспаров, ощущал такую рифму «не как не точную, а как условно-точную» [Гаспаров, 1995, с. 89]. Д. С. Самойлов подтверждает данное предположение, указывая на то, что начиная с 40-х г. XX века Б. Пастернак «формирует и утверждает новую норму, где неточные воспринимаются или как редкое исключение (так бывало и у поэтов XIX века), или настолько близки к точным <…>, что могут считаться новыми "вольностями" классической рифмы». К таковым исследователь причисляет три типа, первым среди них как раз и является «усечение интервокального (внутр.) j в женской рифме» [Самойлов, 1982, с. 307-308], соответствующее позиции 1:2 в гаспаровской классификации.

Заполнение интервокальной позиции в женских неточных рифмах 2:2 и 2:3 представлено небольшим количеством случаев – 7 и 5 соответственно: типа *АраХНы-драТВой* (с. 83) и *единоверЦа-сеРДЦе* (с. 166). Ниже представлена

общая сводная таблица соотношений интервокальных (внутренних) заполнений ЖН у И. Жданова и старших поэтов:

Таблица 7

Поэт	1:1	1:2	2:2	2:3	Проч.	Всего	в %
Жданов	**8**	**24**	**7**	**5**	**2**	**46**	**24:46:13:9:8**
Бродский	354	107	237	24	63	785	45:14:30:3:8
Маяковский	67	145	76	38	21	347	19:42:22:11:6
Пастернак	28	107	49	20	13	217	13:49:23:9:6
Цветаева	54	40	89	23	19	225	24:18:40:10:8

Как видно из таблицы, заполнение интервокальных позиций у автора книги «Воздух и ветер» слабо соотносится с аналогичными показателями у И. Бродского и М. Цветаевой, зато больше похоже на заполнения у В. Маяковского и Б. Пастернака. Такое положение обусловлено тем, что первые предпочитают «равнозвучные заполнения неравнозвучным», а у вторых, как и у И. Жданова, неравнозвучных больше равнозвучных почти в 2 раза.

Применяя предложенные М. Л. Гаспаровым методики дифференциации неточных женских рифм, не всегда было возможно в полной мере уловить фонетические процессы, возникающие в рифмопарах, тогда приходилось использовать научно-исследовательский потенциал классификации Д. С. Самойлова. Приведем основные случаи, подпадающие под данную категорию: 3 рифмы с перемещением согласного звука из интервокальной в предударную позицию (*деРевЬя-поВеРЬя* (с. 53), *пересеЛенец-меЛЬниц* (с. 166), *своБоДно-уДоБной* (с. 123)) и 4 рифмы, в которых наряду с перемещением использовались другие типы неточностей: *стаJи-стаТуЙ* (с. 88) (перемещение J и усечение Т), *АраХНы-На ПоЛ* (с. 82) (перемещение Н, замещение Х/П, усечение Л), *очертаНЬJем-таЙНым* (с. 123) (перемещение J, замещение НЬ/Н), *РоСТу-оБРаЗ* (104) (перемещение Р, замещение С/Б, усечение Т и З). Последние Д. С. Самойлов определяет как «сложные ("смешанные") неточные» [Самойлов, 1982,

с. 49] рифмы, к их числу следует прибавить еще 12 рифм, что составляет, согласно классификации исследователя, 14% от общего количества неточных женских: например, *ЛамаханСкиЙ-лоханка* (с. 104) (усечение С и Й), *помесТЬеJм-аресТом* (с. 142) (замещение ТЬ/Т, усечение J), *глазурНыМ-фигуры* (с. 119) (усечение Н и М).

Рифмы «смешанного» типа, как считает Д. С. Самойлов, в силу того, что в них происходит смещение «созвучия из заударного пространства слова в предударное», могут считаться «новыми рифмами в полном смысле этого слова» [Самойлов, 1982, с. 49]. В результате у поэтов во второй половине XX века, стремящихся к расширению рифменного репертуара и сознательно ориентирующихся на эксперимент, такие разнозвучия, как и рифмы с внутренним интервокальным замещением, начинают преобладать над рифмами с конечным усечением (йотированными и с пополнением в финальной позиции, согласно М. Л. Гаспарову):

Таблица 8

Поэт	**М. и ж. с усеч. конечн. (% от всех неточн.)**	**Ж. с внутр. замещ. и смешан. (% от всех неточн.)**
Евтушенко «Третий снег» (стихи 1952-1954 гг.)	23	32
Евтушенко «Поющая дамба» (1972)	8	48
Евтушенко «Поэта нет вне народа» (1974)	14	50
Ахмадуллина «Струна» (1962)	1	60
Вознесенский «Взгляд» (1972)	10	37
Казакова «Пятница» (1965)	12	56
Окуджава «Март великодушный» (1967)	15	39
«День поэзии», 1960	19	35
«День поэзии», 1970	19	36
«День поэзии», 1960 (по сборникам)	25	33

«День поэзии», 1970 (по сборникам)	28	31
«День поэзии», 1977 (по сборникам)	29	36

В рифменной системе И. Жданова данный процесс приобретают противоположную направленность – от периода к периоду можно отметить устойчивое преобладание женских рифм с конечным усечением над другими типами. Две мужские неточные рифмы, учитывающиеся при расчете первого показателя, не смогли значительно повлиять на конечный результат:

И. Жданов	48	24

Еще раз отметим: по наблюдению исследователей – высокое использование конечных усечений является одним из определителей «традиционной рифмы» [Самойлов, 1982, с. 308].

Перед тем как перейти к мужским неточным рифмам обратимся еще к одному типу ЖН – диссонансным рифмам (9 сл.), большинство из которых (8 сл.) приходится на два экспериментальных стихотворения И. Жданова («Орнамент» и «Рапсодия батареи отопительной системы»). Четыре диссонанса осложнены различными неточными сочетаниями согласных звуков: *шоРы-дРеЛи-шаЛей* (с. 83) (перемещение Р, усечение Л (1-2 рифмы); замещение Р/Л (1-3); усечение Й (2-3)), *плоскогориЙ-нагара* (с. 83) (усечение Й), *с каРтоЙ-дРатВа-бритва* (с. 83) (перемещение Р, усечение В и Й), *рентгена-портвеЙна-трамваЙноЙ* (с. 84) (усечение Й (1-2); усечение Й в интервок. и фин. поз (1-3); усечение Й (2-3)). Во всех этих рифмах, как и в других пяти случаях, наблюдается наличие не только опорных звуков, но и глубоких предударных созвучий, соответствующих явлению звуковой паронимии: *слово-славы* (с. 88), *фару-фанеру* (с. 83), *пивом-напевом* (с. 84) и др.

Мужских неточных рифм еще меньше, чем женских: если придерживаться методики М. Л. Гаспарова, руководствовавшегося для удобства подсчета положением, что «общепринятой нормой мужской открытой рифмы» является

«рифма с обязательным опорным звуком» [Гаспаров, 2000, с. 92], то у Ивана Жданова Мон - 5 сл., Мзн - 10 сл. и Мзо – 1 сл., или 3,4%, 2,4% и 0,2% от общего числа мужских рифм соответственно. Д. С. Самойлов рассматривал рифмы типа *прислушиваяСЬ и-кроВи* (с. 28) и *темноТы-воДы* (с. 65) «как вид точных (совпадение ударной гласной при нулевых согласных)» [Самойлов, 1982, с. 334], поэтому, если придерживаться его классификации, – у современного поэта неточных мужских рифм насчитывается 12 сл. (2,4 % от общего числа мужских рифм).

Сопоставление долей неточных от мужских рифм И. Жданова с подсчетами М. Л. Гаспарова по аналогичным параметрам за два периода, входящих в 3/3 XX века, показывает умеренность поэта в использовании данных типов рифм:

Таблица 9

Период	**Мзн**	**Мон**	**Мзо**
1960-1975	10,2	11,9	5,5
«День поэзии 1986»	9,5	6	

Такую сдержанность, видимо, нужно расценивать в соответствии с принципом, сформулированным Д. С. Самойловым, – число МН «является своеобразным показателем интенсивности рифменного эксперимента» [Там же, с. 38]. Если рассматривать неточную мужскую рифму И. Жданова на фоне других периодов в русской литературе, то она ближе к послевоенному времени (1945-1960, где Мзн-3,4; Мон-3,6; Мзо-3,7) и первому десятилетию XX в. (Мзн-0,2; Мон-1,8; Мзо-0,2) [Гаспаров, 1984, с. 33]. Можно перечислить также ряд отдельных поэтов второй половины XX в., чьи показатели по типам неточной мужской рифмы сопоставимы с соответствующими показателями И. Жданова: Заболоцкий, 1954-1958 (Мзн-0,4%; Мон-1,9%; Мзо-0%), Тарковский, 1941-1962 (Мзн-0%; Мон-0,8%; Мзо-0%), Шаламов, «Огниво», 1950-е (Мзн-1,8%; Мон-0,8%; Мзо-2,3%), Пастернак, 1956-1959 (Мзн-0%; Мон-0%; Мзо-0%), Ахматова, 1940-1960 (Мзн-1,3%; Мон-4,7%; Мзо-3,0%), Твардовский, «За далью – даль», 1950-1956 (Мзн-6,1%; Мон-6,9%; Мзо-0%), Самойлов, 1950-е (Мзн-2,2%; Мон-2,1%; Мзо-1,1%), В. Соколов, 1960-1966 (Мзн-3,6%; Мон-5,5%; Мзо-0%) [Там же, с. 28-32] и др. Отдельно приведем

данные по мужским неточным рифмам И. Бродского: Мзн-9,5%; Мон-6,0% [Гаспаров, 1995, с. 85]. Как видно, их количественная характеристика совпадает с «Днем поэзии» 1986 г.

Рассмотрим особенности внутреннего строения неточных мужских рифм. Половина Мон рифм Жданова не подкреплены фонетической близостью опорных звуков, в двух рифмах опорные согласные звуки отличаются звонкостью-глухостью: *темноТы-воДы* (с. 65), *круША: ноЖа* (с. 88). Одна рифма является диссонансом, оснащенная, как всегда в этих случаях, опорным созвучием: *ребро-с утра* (с. 86).

Репертуар Мзн представлен пятью видами: три рифмы с замещением конечных согласных звуков (например, *Эдем-день* (с. 85)), две рифмы с усечением или пополнением, согласно М. Л. Гаспарову (*свет-креСт, срез-кресТ* (с. 77)), одна рифма с перемещением согласных звуков (*гРоздь-гоРсть* (с. 47)), одна рифма смешанного типа (*доЖДЬ-ноЧЬ* (с. 77), усечение (пополнение) Ж, замещение ДЬ/ЧЬ) и, наконец, три диссонанса (например, *свет-свод* (с. 86)). Отдельно следует выделить фонетическое своеобразие диссонансной рифмы *рукоЯть-предъЯвить* (с. 86): она осложнена перемещением ударного звука А в предударное пространство одного из рифмующих слов.

Наконец, обратимся к еще одному показателю, характеризующему глубину созвучия рифмы, – опорным звукам. У И. Жданова доля опорных звуков (22,6) более чем в два раза меньше среднего показателя по самому ближайшему к поэту из всех изученных исследователем периодов русской (советской) поэзии – 1960-1975 гг. (49,8) [Гаспаров, 1984, с. 32]. Однако этот средний показатель не означает, что поэт не заботится о богатстве рифменных созвучий, поскольку в его рифме, как точной, так и неточной, наблюдаются устойчивые звуковые эквивалентности в предударной части рифмующих слов, которые не учитываются методикой подсчета опорных звуков М. Л. Гаспарова: например, *ОБрЕЧен-ОБлЕЧен* (с. 109), *дРуГим-ГРим* (с. 120), *ВОзНик-проВОдНик* (с. 129), *ЛАмАХанский-ЛОХанка* (с. 165), *скОрЛуПа-тОЛПа* (с. 79) и др. Таких рифм, где

допускаются «пропуски или вставки отдельных звуков» и чередование звуковых медиаторов «в одной из рифмующихся цепочек» [Исаченко, 1973, с. 225], насчитывается 40 сл. среди только точных рифм.

Подобные рифмообразования, а также рифмы, основанные на принципе «нелинейности звукового повтора» [Там же, с. 225], канонизированы в современной поэзии и входят в состав «новой рифмы»: *укоЛОться-прОЛЬјется* (с. 30)*, шЕВЕльнется-ВстрЕпЕнется, СНЕгОпада-заНАвЕС ада* (с. 50) и др. Крайним пределом таких созвучий, с одной стороны, является паронимическая рифма (*не выест-не выдаст* (с. 148), *нет вины-не видны* (с. 61), *отвес-отрез* (145), *перелески-переплески* (с. 47) и т.д.), а с другой стороны, фонетической границей выступает так называемая «предударная рифма» [Минералов, 2002, с. 73]. В книге И. Жданова к такому типу можно причислить составную рифму *на свете нет-на свет* (с. 58). Но данная рифма вполне соответствует требованиям и левоударных созвучий, поэтому целесообразно ее отнести к синтетическому типу. Вообще, глубокие созвучия практически всегда становятся сопутствующим фактором в составной рифме, последних в книге И. Жданова от общего количества рифм насчитывается 24 сл.: *заточеНьЯ Нет-НА Нет* (с. 30), *этоТ Сон - простнеТСя он* (с. 78), *ОКРугу-пО КРугу* (с. 119) и др.

Проведенное обследование рифменной системы стихотворных текстов, представленных в книге «Воздух и ветер» И. Жданова, позволяет сделать следующие выводы:

1. Небольшое количество неточных, отсутствие неравносложных рифм, использование одного дактилического созвучия, по-видимому, нужно рассматривать в аспекте литературно-исторической закономерности развития современной русской поэзии, выявленной М. Л. Гаспаровым: «К 1970-м гг. положение стабилизировалось, «новая» резко-неточная рифма осталась существовать параллельно *со «старой» умеренно-неточной*» [Гаспаров, 2000, с. 298]. Исследования последних лет показали, что ориентация на использование преимущественно точной и умеренно-неточной рифмовки характерна для

современных поэтов, продолжающих традиции модернизма: например, А. Э. Скворцов отмечает сдержанность С. Гандлевского «в использовании верификационных средств» и «недоверие к броской рифмовке» [Скворцов, 2011, с. 368]. Тот же исследователь определяет: А. Цветков «обычно рифмует точно или даже омонимично-каламбурно» [Там же, с. 253]. Рифмы Ю. Кузнецова, как отмечает О. В. Шевченко, «не нагружены формульной оригинальностью», поскольку поэт «вообще чуждался всяческих экспериментов в этой области» [Шевченко, 2010, с. 16].

2. Сопоставление показателей фонетических особенностей «аномальных» созвучий в книге «Воздух и ветер» с аналогичными показателями по поэтам всего XX в., представленными в работах М. Л. Гаспарова и книге Д. С. Самойлова, привело к результатам, согласующимся с представленной выше тенденцией в современной поэзии: рифма И. Жданова ближе к рифме поэтов-модернистов начала века, а также поэтов второй половины XX в., которые ориентировались на русскую классическую традицию развития рифмы (А. Тарковский, Н. Заболоцкий, Б. Пастернак 60-х годов, О.Чухонцев и др.), и слабо или совсем не соотносится с рифмой поэтов-экспериментаторов (В. Маяковский, Н. Асеев, С. Кирсанов, поэты «шестидесятники» и др.). На не условность подобных сопоставлений указывает наличие в рифме Жданова следующих опорных характеристик: 44% рифм с конечным усечением j, согласно самойловской классификации; использование женских неточных рифм с пополнением звуков в послеударной позиции рифмы; минимальное число мужских неточных рифм.

3. Наличие в неточных и точных концевых созвучиях значительного числа звуковых совпадений в предударной части рифмующихся слов позволяет говорить о рифменной системе стихотворных текстов И. Жданова, при всем ее традиционализме, как о системе, формирующейся под влиянием установки на восприятие «носителем рифмы» [Гаспаров, 2000, с. 301] не отдельных слогов, а целых слов.