

Всероссийская научно-практическая  
конференция (с международным участием)

# Творчество Ивана Жданова:

философия, эстетика, поэтика



БАРНАУЛ, 2018





ФГБОУ ВО  
«Алтайский государственный университет»  
Управление Алтайского края по культуре  
и архивному делу  
Государственный музей истории, литературы,  
искусства и культуры Алтая  
Факультет массовых коммуникаций,  
филологии и политологии  
Кафедра связей с общественностью и рекламы

Творчество Ивана Жданова:  
философия, эстетика, поэтика

Барнаул  
2018

**Главный редактор:** С.А. Мансков, декан факультета массовых коммуникаций, филологии и политологии АлтГУ

**Научный редактор:** Н.В. Халина, д-р филол. наук, профессор. Почетный работник высшей школы РФ, профессор кафедры связей с общественностью и рекламы АлтГУ

**Выпускающий редактор:** В.С. Белоусова, старший преподаватель кафедры связей с общественностью и рекламы АлтГУ

**Редакционная коллегия:**

**Е.В. Огнева**, заместитель директора Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая по научной работе

**А.В. Ковалева**, д-р. соц. наук, заведующий кафедрой связей с общественностью и рекламы Алтайского государственного университета

**В.В. Мароши**, д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета

**Е.А. Худенко**, д-р филол. наук, заведующий кафедрой литературы Алтайского государственного педагогического университета

П-67 Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика [Текст] : сборник статей Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика» (Барнаул, 27-28 сентября 2018) / под ред. С.А. Манскова, Н.В. Халиной – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2018. – 291 с.

ISBN 978-5-7904-2317-8

В сборнике публикуются статьи, содержание которых было представлено вниманию научной и культурной общественности в рамках первой научной конференции, посвященной 70-летию лауреата премий А. Белого, А. Григорьева, Академии русской словесности, премии имени А. и А. Тарковских, Новой Пушкинской премии, премии Алтайского края в области литературы, искусства, архитектуры и народного творчества Ивана Федоровича Жданова.

## СОДЕРЖАНИЕ

**Предисловие.....9**

**Медиация I. Метафизический фронтир поэта  
Ивана Жданова.....13**

**Черданцева И.В.** Понимание онтологических возможностей поэзии в философии А. Шопенгауэра.....14

**Плеханова И. И.** Вопросы и вопрошание в творчестве Ивана Жданова.....23

**Шелковников А. Ю.** Многомерная метафизика поэтического мира Ивана Жданова.....44

**Мороз О.Н.** Обретение себя: поэзия, поэт, писмов в книге И.Ф. Жданова «Портрет».....54

**Завгородняя Н.И.** «Тень призрака» И.Бродского в стихотворениях Ивана Жданова.....99

**Апполонова Ю.С.** Поэзия как акт онтологического трансцендирования.....114

**Халина Н. В.** Изменение топологии физического пространства в поэтической вселенной: метареальность И. Жданова.....122

**Медиация 2. Мир-поэтика Ивана  
Жданова.....139**

**Мансков С.А.** Каузальность и человек в художественной системе Ивана Жданова.....140

**Мароши В.В.** Архетипический комментарий к лирическому зачину стихотворения Ивана Жданова «Орнамент».....148

<b>Худенко Е.А.</b> Геопоэтика в сборнике «Место земли» И. Жданова.....	160
<b>Левченко Я.В.</b> Обнаружение ландшафта: пейзажные фотографии Энзела Адамса и Ивана Жданова.....	172
<b>Скубач О.А.</b> Оптика Бога: о фотоискусстве Ивана Жданова.....	187
<b>Шестакова И.В.</b> Архитектоника фото-поэтической книги И. Жданова «Воздух и ветер».....	202
<b>Чижов Н.С.</b> Книга Ивана Жданова «Воздух и ветер» как художественное целое: проблемы композиции и архитектоники.....	213
<b>Изотова Я.П.</b> Городские мотивы в сборнике И. Ф. Жданова «Фоторобот запретного мира» (1997).....	226
<b>У Фань, Халина Н.В.</b> Осознать слово, чтобы двигаться: театр слова И.Ф. Жданова и режиссура слова Г.Д. Гребенщикова.....	235
<b>Медиация 3. Вселенная слова Ивана Жданова.....</b>	<b>246</b>
<b>Карпухина В.Н.</b> Стихотворные тексты Ивана Жданова: аксиологическое измерение перевода.....	247
<b>Пивкина Н.Н.</b> The transformation of the ideas of metarealism in the translations of I.F. Zhdanov's poems into English.....	256
<b>Бунчук О. М.</b> Обращение к творчеству И.Ф. Жданова на уроках русской литературы в китайском вузе.....	266
<b>Ван Юйвань, Цзинь Шань Шань, Халина Н.В.</b> Русский генотекст и алтайская искусствометрия И.Ф. Жданова в зеркале китайского языка.....	276

*70-летию со дня  
рождения Ивана Жданова  
посвящается*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Кёльнская ярмарка современного искусства «Арт-Кёльн» в 2009 году проходила под общим названием Dark room – комната, которую фотографы использовали для совершения магического процесса превращения дискретов окружающего света в черно-белые изображения на бумаге форм Мира. Локация мероприятия в культурной жизни Европы определялась двумя измерениями, вербально заявленными в его слогане: «Искусство – плод спонтанной игры разума и воображения. Это – темная зона сознания». Куратор проекта Аня Натан-Дорн акцентировала внимание публики на том, что современное искусство – это процесс, а не результат; это сияние извечной красоты природы перед вратами небытия.

Сияние извечной красоты человеческого разума и чувства. Видимо, так можно лаконизировать основные интенции Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика», проходившей 27-28 сентября 2018 г. в Алтайском государственном университете и Государственном музее истории литературы, искусства и культуры Алтая.

Пьер Леви, профессор киберкультуры и социальной коммуникации университета в Квебеке (Канада) и консультант Фонда исследований Европейского Союза по вопросам правительства и электронной демократии, полагает, что в искусстве XXI века главным художником, субъектом искусства становится «инженер миров» – создатель виртуальностей, строитель коммуникационных пространств, разработчик коллективных инфраструктур распознавания и накопления информации, конструктор сенсорно-моторных интеракций с цифровой вселенной.

В данном сборнике представлены статьи участников конференции, поставивших своей целью осуществить теоретическую каталогизацию инфраструктур распознавания, виртуальностей, коммуникационных пространств, сенсорно-моторных интеракций инженера миров Ивана Федоровича Жданова.

Статус каждого автора, представившего результаты своих исследований творчества И.Ф. Жданова в сборнике, сопоставим с функциями медиатора, способствующего пониманию взаимодействующих сторон в межполюсном смысловом пространстве, в «сфере между». Изучению своеобразия «сферы между», медиации, в 2013 году Институт социологии РАН приурочил проведение круглого стола «Медиация как социокультурная категория».

В рамках дискуссии процесс выхода в межполюсное смысловое пространство был поименован «поиском середины», или «медиацией» (*mediana* – лат. середина,

*mediation* –англ. медиация), релятивистское творческое мышление – медиационным мышлением, а субъект, нацеленный на социальные реформы – медиационным субъектом (в отличие от инверсионного субъекта, мыслящего противоположными абсолютами).

Представленные в сборники материалы позволили выделить три типа процессов интеграции с пространством смыслов и миром форм Ивана Жданова: 1) *integration and cultural mediation* (интегративная и культурная медиация), 2) *intercultural translation and mediation* (интеркультурный перевод и медиация), 3) *language and cultural mediation* (языковая и культурная медиация). Соответственно были оформлены три раздела сборника: Медиация 1. Метафизический фронтier поэта Ивана Жданова; Медиация 2. Мир-поэтика Ивана Жданова; Медиация 3. Вселенная слова Ивана Жданова

В первый раздел «Медиация 1. Метафизический фронтier поэта Ивана Жданова» вошли статьи И.В. Черданцевой, И.И. Плехановой, А.Ю. Шелковникова, О.Н. Мороза, Н.И. Завгородней, Ю.С. Апполоновой, Н.В. Халиной.

Содержание второго раздела «Медиация 2. Мир-поэтика Ивана Жданова» составили статьи С.А. Манскова, В.В. Мароши, Е.А. Худенко, Я.П. Изотовой, О.А. Скубач, И.В. Шестаковой, Н.С. Чижова, У Фань и Н.В. Халиной.

Третий раздел «Медиация 3. Вселенная

слова Ивана Жданова» включает в себя статьи В.Н. Карпухиной, Н.Н. Пивкиной, О.М. Бунчук; Ван Юйвань, Цзинь Шаньшань и Н.В. Халиной.

Представленный в сборнике подход к изучению творчества Ивана Федоровича Жданова отражает один из основных векторов развития новой эстетики в культуре информационного общества – «расшифровывание» кодов произведений искусства с опорой на культурное программное обеспечение, функцию которого, в нашем случае, выполняют исследования ученых-медиаторов, позволяющие рассматривать произведения как комплексы организованных данных, которые структурируют эстетический опыт читателя и зрителя.

С. А. Мансков  
Н.В. Халина

1. Levy, P. *Cyberculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. P.125.

2. Круглый стол «Медиация как социокультурная категория» [Электронный ресурс] – URL: [http://www.isras.ru/index.php?page\\_id=2333](http://www.isras.ru/index.php?page_id=2333) (Дата обращения: 08.11.2018).

## Медиация 1.

### Метафизический фронтир поэта Ивана Жданова



УДК 130.3

**И.В. Черданцева**

*Алтайский государственный  
университет, Барнаул*

## **ПОНИМАНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПОЭЗИИ В ФИЛОСОФИИ А. ШОПЕНГАУЭРА**

**I.V. Cherdantseva**

*Altai State University, Barnaul*

## **UNDERSTANDING OF THE ONTOLOGICAL POSSIBILITIES OF POETRY IN SCHOPENHAUER'S PHILOSOPHY**

**Аннотация.** Цель данной работы заключается в выявлении специфики понимания онтологических ресурсов поэзии в философской концепции А. Шопенгауэра. Автор статьи приходит к выводу о том, что онтологический статус поэзии в учении немецкого философа прямым образом определяется связью поэзии с миром как волей, а именно, с ближайшей и непосредственной ступенью объективации воли – миром идей. В отличие от понятий, идеи не могут быть познаны с позиций мира как представления, и для их постижения человеку необходимо развивать способность интуитивного созерцания реальности, проявляющую себя в различных видах искусства и художественного творчества, среди которых поэзия занимает особое место благодаря своей возможности постижения и выражения идеи человека.

**Ключевые слова:** поэзия, онтологические возможности поэзии, представление, воля, понятие, идея.

**Abstract.** The purpose of this article is to reveal the specifics of understanding of the ontological resources of poetry in the philosophical conception of Arthur Schopenhauer. The author comes to the conclusion that the ontological status of poetry in the teaching of the German philosopher is directly determined by the connection between poetry and the world as a will, namely, this status is determined by the connection between poetry and the nearest and immediate level of objectification of will - the world of ideas. Unlike concepts, ideas cannot be understood from the standpoint of the world as a representation. A person needs to develop the ability of intuitive contemplation of reality to comprehend the ideas. This ability is manifested in various forms of art and artistic creativity, among which poetry occupies a special place due to its ability to comprehend and express the idea of a man.

**Keywords:** poetry, ontological possibilities of poetry, a representation, a will, a concept, an idea.

Хотя поэзия интересует философско-эстетическую мысль, начиная со времен античности, предметом специального философского исследования она становится только в неклассической западно-европейской философии XIX века. Немецкий романтизм является одним из первых философских направлений, которое придает огромное значение поэзии и считает ее высшей формой философствования, выделяя тем самым ее гносеологическое, познавательное содержание. Такая высокая оценка поэтического творчества



связана с тем, что представители немецкого романтизма, в частности, Фридрих Шлегель, полагают, что важнейшая задача философии – это изучение жизни как единой и целостной реальности, в которой соединяются сверхчувственные и чувственные начала, природный и метафизический миры. Фридрих Шлегель даже предлагает ввести термин «философия жизни», для которой должен потребоваться новый язык, поскольку традиционный язык философских понятий и категорий не в состоянии выразить жизненное переживание, и этим новым языком должна стать поэзия. А. Шопенгауэр в определенной мере продолжает традиции немецкой романтической философии в осмыслении специфики поэзии, однако особенно интересно то, что он, помимо познавательной функции поэзии, обращает внимание на ее онтологические возможности.

Для того, чтобы раскрыть эти возможности, следует обратиться к основным философским идеям А. Шопенгауэра, а затем показать, каким образом и почему эти идеи определяют онтологический статус поэзии.

Прежде всего, размышляя над вопросом о том, может ли человек познать существующую реальность, Шопенгауэр вслед за Кантом отвечает на этот вопрос отрицательно, утверждая, что человек может лишь познавать свое представление о мире, ограниченно такими априорными формами, как пространство, время, причинность и разделение мира на субъект и объект познания. Априорные, доопытные формы представления, характеризующие

познавательную деятельность всех представителей вида *homo sapiens*, являются тем барьером, который отделяет любого человека от истинного знания реальности. Разъясняя априоризм И. Канта, Бертран Рассел приводит очень удачную иллюстрацию этой мысли, говоря о том, что, когда мы с вами надеваем на себя солнцезащитные очки, мы начинаем видеть мир в другом цвете, и точно также, когда человек рождается, на него как будто бы надеваются очки пространства, времени, каузальности и субъект-объектного разделения мира, которые не позволяют человеку получить истинное знание о мире. В отличие от солнцезащитных очков, которые человек всегда может снять, «очки» априорных форм представлений при познании мира снять невозможно. Поэтому А. Шопенгауэр и начинает свою книгу «Мир как воля и представление» со слов о том, что когда человек начинает задумываться о мире, то «для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий его мир существует лишь как представление, т.е. исключительно по отношению к другому, к представляющему, каковым является сам человек» [Шопенгауэр, 1992, с. 54].

Отсюда следует, что мир как истинный, как вещь-в-себе, непознаваем. Эту мысль первоначально высказывает Кант, и Шопенгауэр ее поддерживает. Однако, в отличие от Канта, он делает еще один шаг вперед, задавая вопрос о том, есть у человека еще какая-то связь с истинной

реальностью, не соотносимая со сферой знания? И Шопенгауэр находит эту связь, обращаясь к жизни человека в целом, указывая на то, что человек – это не только познающая структура, но и живое чувствующее существо, определенное своими желаниями и стремлениями (среди которых желание бытия является первичным) в большей степени, чем рациональным интересом к себе и миру. Получается, что с истинной реальностью человека связывает не сфера знания, а сфера бытия, которая на уровне человеческого существования находит свое самое яркое выражение в иррациональном характере волевых проявлений индивида. Люди всегда чего-то хотят, причем они знают, чего они желают в каждом конкретном случае, но они не знают, почему они всегда чего-то желают, и как остановить этот бесконечный процесс желаний.

Но воля является не только сердцевиной человеческого существа, она еще, согласно Шопенгауэру, является сердцевиной мира. Воля сама по себе как первичная реальность безусловна, безосновна, свободна и едина, она выражает себя в виде различных ступеней объективации мира, обусловленных ею и зависимых от нее. Самой низшей ступенью являются физические силы природного мира, затем идут объекты неживой природы, затем – живые организмы, растения и животные, и высшая ступень объективации воли – это человек. При этом только на уровне человека возникает разум и мир как представление, но, само собой разумеется, что разум не является самостоятельной субстанцией, а есть лишь

порождение воли.

Помимо воли и перечисленных ступеней ее объективации, имеющих опосредованный характер, по мнению Шопенгауэра, есть еще непосредственная ступень объективации воли, которая ближе всего находится к воле в онтологическом плане, и которую Шопенгауэр называет миром идей. В отличие от опосредованных ступеней объективации, определенных на уровне представления через пространство, время, причинность, идеи вечны, внепространственны, не обусловлены разумом и не могут быть познаны с его помощью. Для того, чтобы к ним приблизиться, человеку необходимо отказаться от использования априорных форм представления и открыть в себе такую способность, которая является способностью интуитивного созерцания реальности. Развитие этой способности приближает человека к воле в ее собственном бытии, и освобождает его тем самым от человеческой индивидуальной воли как бесконечной и бессмысленной жажды желаний.

Но возникает вопрос о том, как развивать эту способность и в каких сферах человеческой деятельности она обнаруживается? С точки зрения Шопенгауэра, это различные виды искусства и художественного творчества. В эстетическом опыте человек упраздняет себя как индивидуальную волю, преобразуется в «чистый глаз мира» и погружается в созерцание объекта, минуя априорные формы представления и забывая самого себя и потребности своего «Я».

Поэзия является одним из таких способов интуитивного созерцания реальности: «...ее цель – раскрывать идеи, ступени объективации воли и передавать их слушателю со всей той отчетливостью и живостью, как их постигла душа поэта» [Шопенгауэр, 1992, с. 243]. Причем следует обратить особое внимание на то, что пределы сферы поэзии для передачи идей чрезвычайно широки: она может изображать всю природу, идеи всех ступеней объективации воли. Однако, если говорить об изображении низших ступеней объективации, то изобразительное искусство превосходит поэзию, потому что бессознательная и чисто животная природа способна раскрыть свою сущность даже в одном моменте своего существования. Напротив, «человек, поскольку он высказывается не одним лишь своим обликом и выражением лица, но и цепью поступков и сопутствующих им аффектов и мыслей, - человек составляет главный предмет поэзии, с которой в этом отношении не сравнится никакое другое искусство, потому что ей приходит здесь на помощь поступательное движение, чуждое изобразительным искусствам» [Шопенгауэр, 1992, с. 245]. Следовательно, великим замыслом поэзии является, по мнению А. Шопенгауэра, раскрытие той идеи, которая выступает как высшая ступень объективации воли, – идеи человека в связанной цепи его стремлений и поступков.

Однако, говорит А. Шопенгауэр, с человеком нас знакомят «и история, и опыт». Но история и опыт, изучая человека в конкретном пространстве, времени и причинно-

следственной связи поступков, в лучшем случае, могут предложить нам понятие человека, а не его идею. А идея человека отличается от его понятия в онтологическом смысле. Понятие человека будет выводиться на основании изучения отдельных индивидов и выявления их общих свойств, оно будет связано с миром как представлением, а идея человека существует всегда, до появления любого конкретного индивида, и она связана с миром как волей. И поэзия обращается к идее напрямую. Поэт схватывает идею, сущность человечества, вне всяких отношений, вне пространственных форм, вне времени, - «адекватную объектность вещи в себе на ее высшей ступени» [Шопенгауэр, 1992, с. 245].

Следовательно, человеку, стремящемуся «познать человечество в его идее, в его внутренней сущности, тождественной во всех проявлениях и в развитии ... произведения великих бессмертных поэтов раскроют картину гораздо более верную и отчетливую, чем это могут сделать историки, потому что даже лучшие из них далеко не выдаются как поэты, а руки у них к тому же связаны. Взаимоотношение между ними в этом смысле может быть пояснено следующим сравнением. Просто чистый историк, работающий только на основании данного материала, подобен человеку, который безо всякого знания математики посредством измерения случайно найденных фигур исследует их отношения, отчего его эмпирические выводы страдают всеми ошибками начерченных фигур; напротив, поэт подобен математику, который

конструирует эти отношения а priori, в чистом созерцании, и выражает их не такими, как они действительно начертаны в данной фигуре, а такими, каковы они в идее, которую должен представлять чертеж» [Шопенгауэр, 1992, с. 246-247]. Поэзия имеет значительное преимущество перед историей, потому что именно в ней «гений держит перед нами зеркало, в котором все существенное и важное является собранным воедино и при ярком освещении, все же случайное и чуждое устранено» [Шопенгауэр 1992, с. 248], «ведь поэт вообще – это всечеловек: все, что только волновало когда-нибудь сердце человека и что в разные моменты воссоздает из себя природа человеческого духа, все, что живет и зреет в человеческой груди, все это – его сюжет, его материал, а кроме того – и вся остальная природа» [Шопенгауэр, 1992, с. 249].

Таким образом, ценность поэзии, согласно А. Шопенгауэру, заключается в том, что она служит для познания и выражения идеи человечества как внутренней сущности человека. Именно поэтому поэзия является не только способом постижения мира, но и способом выражения воли как начала сущего и бытия, что и позволяет сделать вывод об онтологических возможностях поэзии.

### Библиографический список

Шопенгауэр, А. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. / А. Шопенгауэр. – М., «Московский клуб», 1992. – 395 с.

УДК 821.161.1 Жданов

**И.И. Плеханова**

*Иркутский государственный университет, Иркутск*

### ВОПРОСЫ И ВОПРОШАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ЖДАНОВА

**I.I. Plekhanova**

*Irkutsk State University, Irkutsk*

### QUESTIONS AND QUESTIONING IN IVAN ZHDANOV'S OEUVRE

**Аннотация.** *Предмет рассмотрения – вопрошающее мышление поэта-метафизика И. Жданова, эвристический поиск и особенности самосознания. Анализируется роль вопросов в развитии лирического сюжета, их содержание, оформление, тяготение к неразрешимости в поэтических формулах и в прозе. Ситуации ментальной и духовной неопределённости описываются в образах метаязыка, сходного с идеями Платона.*

**Ключевые слова:** *И. Жданов, вопрошание, неопределённость, релятивизм, метаязык.*

**Abstract.** *Subject of studying is the inquiring thinking of poet and metaphysician I. Zhdanov, his heuristic search and his specific self-consciousness. This article examines importance of questions in development of the story, content of these questions, and their presentation. It also explores author's gravitation towards unsolvable questions both in poetic and prosaic expressions. Situations of mental and spiritual uncertainty are described in terms of meta-language which is similar to Plato's ideas.*

**Keywords:** *I. Zhdanov, inquiring, uncertainty, relativism, meta-language*

### *Исходные установки*

Тема имеет три аспекта рассмотрения: 1) художественный – форма вопроса и его роль в развитии лирического сюжета; 2) содержательный – какие вопросы поэт задал и раскрыл своим творчеством; 3) качественный – эвристичность и разрешимость вопросов. Очевидна разница между вопросительной формой и вопрошанием – как между модальностью высказывания и поиском смысла в ситуации неопределённости, неведения или духовной растерянности. Вопросы – это образ высказывания, и они могут быть риторическими, но могут, также, оставаясь безответными, менять видение мира. У Ивана Жданова особая ситуация: неразрешимые вопросы поэт задал не в стихах, а в прозе – и это порождает дополнительную проблему: почему художественное мышление не вопрошает с таким безоглядным вызовом, как прямая рефлексия?

Пример – короткая фраза из книги стихов и эссе: «Что, если ты часть Бога твоего, и она болит, и она – фантом?» [Жданов, 2005, с. 171]. Вопрос отнюдь не риторический, а эвристический, он обращён к себе как просто человеку, и раздумья исходят из признания истины о единении с Господом: «Что, если ты часть Бога твоего...». Однако далее возникает парадокс приобщения к непостижимому – не через благодать, а через боль, которая ещё и сомневается в своей подлинности. Вместо ясного ответа возможны только долгие и ничем не подтверждаемые рассуждения – об идеальной сущности Бога, о переживании сакрального через боль, о взаимности страдания, о том, почему оно возможно и у абсолютного

начала, о разнице чувств души и тела – фантома и соматики... Все это прояснила бы метафора «фантомных болей» – знакомый всем феномен реальной и неразрешимой муки при полном отсутствии её материального источника, причина которой – память сознания об утраченном целом. Однако вопрос сформулирован простыми и точными словами, за которыми – бесконечность толкований.

Стихотворный аналог фразы звучит уже как череда вопрошаний и метафор, живописующих муки творчества. Они открывают лирический сюжет на тему избранности поэта: «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?» («Попробуй мне сказать, что я фантом...») [Жданов, 2005, с. 102]. Легко заметить, что лирика при всем драматизме переживаний, стремится к разрешению неопределённости. «Я» поэта спорит с мыслью, пришедшей как будто извне – от «ты» (стихи имеют посвящение «Другу Л.» – Алексею Парщикову? – И. П.), «фантомность» опровергается ощутимой болью – острой мукой от сознания несамотождественности, от роли только проводника иного знания. Не сразу сказано, чьей «частью» является «я» поэта, но лирический сюжет переживаний приводит к образу некоей высшей воли, коснувшейся своего избранника: «Мне кажется, я слаб на договор. / Но будто кто-то выудил зарок, / чтоб край небес со сломанной печатью / меня пронзал, как вспышка, как укор» [Жданов 2005, с. 102]. Такая непрояснённая

дороже точного ответа, поскольку стимулирует к познанию, как чувство вины – к исполнению призвания, ибо призванность – достоверна.

Оба текста равноправны: давние стихи [Жданов 1991] размещены в середине итогового сборника [Жданов, 2005, с. 102], а сжатая формула дана почти в конце [Жданов, 2005, с. 171]. Видимо, переход от вопрошания к вопросу-гипотезе показывает эволюцию размышлений о природе творчества и месте человека в бытии: от частного – к общему, от оправдания – к тайне.

*Вопрос как пружина развития лирического сюжета*

Можно ли сказать, что поэтические вопросы фиктивны, ибо оформляют внутренние ощущения автора, способствуя его самоутверждению в качестве творца? Стихотворение само есть ответ – если не на вопрос, то на ситуацию вопрошания. Ответ может быть прямым и косвенным – как словесная формула и как образ мышления, обусловленный особым мировосприятием.

Так в «Балладе» герой пригубил воздух из клюва больной птицы – и ему является видение, за которым следует вопрос: «...Вот по плачущей дороге / семерых ведут в распыл. / Чью беду и чьи тревоги / этот воздух сохранил?» [Жданов, 2005, с. 28]. Композиционно вопрос в центре текста – в точке преобразования сюжета: героем баллады становится уже не автор, а некто, избежавший смерти, его безумная тоска и передалась птице. Разгадкой вопрошания оказался образ неприкаянной души – болезненное бессмертие: «Сберегли его, не плача, память, птица, пар земли» [Жданов, 2005, с. 28]. Тот же сюжет мысли в стихотворении «Гроза», его начало – картина буйства стихии, в центре вопрос:

«Кто вынул меч? Кто выстрел распрямил? / Чья это битва? Кто ее расправил?» [Жданов, 2005, с. 50]. Ответом стала расшифровка метафоры: как оказалось, полёт души коня в поисках «утраченного тела» был настоящим метемпсихозом. «Рассказ / предельно краток: здесь коня убили» [Жданов, 2005, с. 53] – и с языческих времён душа его привязана к месту жертвоприношения, порождая нынешнюю смуту. Так, в обоих текстах ответ на вопрос продиктован верой поэта в общую связь времени, сил и явлений.

Поэзия Жданова метафизическая, генеральная тема – всеединство мира, его иррациональную целостность передаёт метафорический образ мышления [Меркулова, 2017]. Одна из формул целого – превращение-взаимоотражение предметов и явлений: «то, что снаружи крест, то изнутри окно» («Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...») [Жданов, 2005, с. 101]. Сам поэт считает свой образ мышления авангардным, т. е. эвристичным, – в «традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнайства, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности. <...> В этом смысле любые «искания в области художественной формы» вполне перспективны. Потому что такая форма более внутри, чем снаружи. А искать форму снаружи – значит подгонять под ответ» [«Наша поэзия неотторжима от православного сознания», <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov1.html>]. Роль вопроса, очевидно, в том, чтобы оградить содержание лирического сюжета, но при этом и вопрошающий должен пережить преобразование внутри самого себя.

Поэт задаётся ироничным вопросом: «Пусть я уйду в иголку, / но что мне в этом толку?» [Жданов, 2005, с. 30]. Ответом оказывается чудо превращения точки в бесконечность: «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» («Контрапункт») [Жданов, 2005, с. 30]. Особенность поэтического вопроса в том, что он связывает самоопределение лирического героя с живописанием мира, погружённого в себя – в своё внутреннее время и действие. Так созерцание морозного узора на окне как будто требует немоты и бездействия: «Что делать нам в стране, лишённой суесловья?» («Мороз в конце зимы трясёт сухой гербарий...») [Жданов, 2005, с. 55]. Живописное чудо длится – и финальный безответный вопрос фиксирует погружение в игру как будто замирающего времени: «пока вся жизнь навек / вдруг входит в этот миг неведомой тоскою, / и некуда идти, – что делать нам в плену / морозной тишины и в том глухом покое / безветренных лесов, клонящихся ко сну?» [Жданов, 2005, с. 55]. Так вопрошание отрицает само себя, итог стихотворения – состояние бездействия-самозабвения. Внутри текста совершается обновление сознания, подобно перетеканию ситуации на ленте Мёбиуса (ждановский знак всецелого), когда возвращение в уже пройденную точку двумерного пространства приводит на другой её – точки – полюс.

Состояние вопрошания у Жданова тождественно проживанию мига в его потенциале, безответный вопрос выражает открытость непредсказуемому. Так, стихотворение «Джаз-импровизация», построенное на игре со временем

и развитии ассоциаций, начинается вопросом-запевом: «Что стало с городом в степи?» [Жданов, 2005, с. 64]. Занесённое снегом пространство как будто отдано во власть чистого времени, которое есть музыка. Нужно уловить и передать текучесть и ритмичность переживаемых превращений – и вопросы-метафоры передают двойственность процесса, угадываемое и недостоверное в соответствиях: «Кто зарубцует полосы ножа / на выпуклой поверхности воды, / когда свисает время в самое себя / и останавливается? / О, как оно стоит для праздных мародеров опоздания, / сплетающих лучи в узлы и петли, / не в пику ли кошачьей злой утробе / копируя мышинные ходы, / ходы и норы, норы и ходы?» [Жданов, 2005, с. 65]. Джаз-импровизация выходит на сверхнапряжение игры и порождает градацию вопросов – они сами как выбросы творящей энергии, ибо задать вопрос, значит смоделировать нечто иррациональное, пребывающее в неустойчивом движении в неведомое (см. Таблица 1).

Вопрос-предположение остраивает картину, являя парадоксы ассоциаций, их яркая произвольность адекватна неуловимости времени и всё-таки его осязаемости. Градация сама поток и объединяет разные вопросы – о природе темпоральной силы, о её направленности, об обратимости времени и возможности участвовать в иррациональном процессе, о включении жизни в течение хроноса и степени самобытности в нём, о резонансе истории со временем, о способности турбулентной силы породить цели человеческого существования... Ответов на эти вопросы нет, но роль поэта – задать их и задаться мыслью о взаимосвязи сторон неуловимого и о доступном

резонансе человека со временем – хотя бы в состоянии стихо-творной импровизации.

Таблица 1.

*Градации вопросов в произведениях И. Жданова*

I Секвенция вопросов	II Секвенция вопросов
<p>Кто строил эти русла час за часом, предупреждая чье-нибудь паденье? Кто отпускал деревья врассыпную не по отвесу, а по руслу роста? Что будет, если русло перекрыть, придать ему заведомую форму стола, колодца, лодки, колыбели? Не потекут ли все деревья вспять? Не растворятся ли в ночном потоке? [Жданов 2005, с. 66].</p>	<p>Кто строил эти русла, снимая копию с дождя в кремнистом визге застывшей какофонии домов, затянутых в распад архитектуры? Войдет ли в русло падшего собора, сожженного в пылающей воде, хотя бы деревце одно, хотя бы?.. Кто повторит кристалл его полета, в кипящей растворившийся крови? Войдут ли в русла совести потомки? Кто заново отстроит их, и снова пошлет в них ярость камня и смятение духа, и руслами в потомстве отдохнет? [Жданов 2005, с. 66-67].</p>

*Эвристичность вопросов*

Качество вопрошания – показатель творческого потенциала мышления. Если поэт не хочет «подгонять под ответ», то он должен выйти на рубеж абсолютного неведения. Так, М. Хайдеггер формулировал двойственную цель вопрошания – избавление от заданного понимания мира как от собственной ограниченности: «мы, сегодняшние, несмотря на весь интерес к метафизике и к онтологии, едва ли в состоянии хотя бы даже правильно поставить вопрос о бытии сущего, т. е. так, чтобы это вопрошание ставило под вопрос наше существо, тем самым сделало его достойным вопрошания в его отношении к бытию и, таким образом, открытым для бытия» [Хайдеггер, 2006, с. 122].

Жданов – поэт-мыслитель, для него подлинность поэтического познания изначально связана с неизбежным вопросом о себе, но это не вопрошание о возможностях поэзии. Поэт стремится обосновать ее миссию, и как же это сделать, «не подгоняя под ответ»? Надо приблизить свой язык к метаязыку.

Поэт убеждён, что поэзия способна вывести за пределы заданного видения и ограниченных человеческих возможностей. В своих рассуждениях он соединяет требования математической логики (по теореме Гёделя) с апелляцией к опыту интуитивного знания. «Система саму себя не может обсуждать на том языке, на котором она обсуждает другие системы. <...> Нужен еще какой-то сверхязык, метаязык. А выбора такого человеку не дано. Такой язык возможен только на уровне интуиции и только в искусстве. Как он



осуществляется, до сих пор никем не определено и не описано. Есть еще более загадочное явление – сновидения, которые от человека никак не зависят. <...> Почему человеку это видится, почему эти сновидения яркие, с какими-то странными сюжетными поворотами. С какими-то чудесными освещениями, красками и т. д.? Как это возникает, почему это непосредственно от человека никак не зависит? Это тоже косвенные признаки существования этого метаязыка» [«Наша поэзия неотторжима от православного сознания», [http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznan/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznan/dossier_1589/)].

Поэзия и сон – это ситуации, в которых возможен взгляд на себя со стороны. По Жданову, это состояния узнавания, но без устойчивой идентификации, и ряд вопросов открывает её эвристический потенциал: «Кто ты, увиденный мной? Почему тебе снится / тот же единственный сон о неизвестном свете? / Кто ты, неравный себе? Для какой ты науки?» («Плыли и мы в берегах, на которых стояли...») [Жданов, 2005, с. 118]. Вопросы отнюдь не риторические – они представляют образ двойника не как другое «я», т. е. отчуждённую самость, но как собственное «я» с иным сознанием. Точка преломления сознаний – общий «единственный сон о неизвестном свете», дальнейшее сходство непредсказуемо, и у «науки» нет ключей познания.

Психология творчества представлена как лирическое самоотрешение – как остранённая авторефлексия, созерцание без полного отождествления с процессом: «Не соседи, не дети твои – эти сны, / наяву ли все это? / Ты – последняя

пядь воплощенной вины, / ты – свидетель и буква света, / ты – свидетель, привлечший к чужому суду / неразменную эту беду» («Ты, как силой прилива, из мертвых глубин...») [Жданов, 2005, с. 113]. Но текст – не сновидение, «призванный» не может быть сомнамбулой, и Жданов настаивает на рациональном распоряжении своей волей: «Я, как было сказано, гоняюсь за смыслом: рой образов, из которых мне нужно взять необходимое, что-то отбросить. Это напоминает какой-то конвейер: мне подается, и я отбраковываю. Но я должен знать, что отбраковывать» [Жданов, 2004]. Также и в лирическом признании поэта субъективная воля и отрицается, и утверждается. Двойственная модальность передана вопросительным самописанием: «А что, когда и я – всего лишь проблеск / глазного дна, куда своим коленом / так давит свет, что впору грызть запястья / и в пасти волкасердценаходить?» («На Новый год») [Жданов, 2005, с. 100]. Ощущение боли реально и не может быть имперсональным, но «проблеск глазного дна» – это сознание, не до конца принадлежащее поэту.

Самоотчуждение – условие приобщения к непостижимому, например, причащения к тайне смерти. Так, в композиции «Поезд» лирический герой в образе Одиссея путешествует в пространство Леты и возвращается с запредельным знанием, при этом субъектное «я» трансформируется в вопросительное местоимение или вообще скрывается за неопределённой формой глагола: «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?» [Жданов, 2005, с. 48]. Тайна

узнавания-созерцания смерти так и не раскрыта, поэту, видимо, важнее описать ситуацию встречи с ней как самую убедительную коллизию познания через обретение метапозиции: «встать в стороне – на себя посмотреть». Однако и она под вопросом, который венчает это рассуждение о разных версиях самоотрешения: первая ложная – забыть о встрече с Хароном, вторая сложная – взглядеться в смерть, третья невозможная – увидеть себя со стороны. И ни одна из версий не окончательна, а вопрошание безответно.

Эвристическая цель ждановских вопрошаний состоит в создании ситуации неопределённости, которая требует не разгадки, но развёрнутой интерпретации, т. е. сотворчества в прояснении смысла. Веер толкований – гарантия от «подгонки под ответ», вопросительная форма фраз предполагает не всеразрешающее, а расширяющееся знание.

#### *Неразрешимые вопросы*

Самобытность творческой воли Жданова – не в создании, а в испытании ментальной и духовной ситуации неопределённости. Его философское релятивистское мышление анализирует взаимодействия внутри целого и свои связи с ним. Неопределённость принята как базовая характеристика мира, её испытание занято выяснением пределов стабильного, степени безусловности смыслов и собственной роли в текучем, инверсивном, мерцающем, разновекторном процессе. Самоопределение совершается через резонанс с нестабильным и через вопрошание о подлинном. Для вопрошания, при полном согласии с нестабильностью, нужны

особые основания – каковы они?

Первое и традиционное – основание веры. Жданов видит в Боге причину своего обращения к поэзии: «Он-то мне и дает, иначе не написал бы ни строки!» [Волбуева, <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html>]. Рассуждения о нестабильности мира тоже заканчиваются признанием первостепенности «вопросов религиозного содержания»: «Сейчас многое относительно. Непонятно, где космос, куда что направляется. Мир стал менее определенным. Может быть, для религиозного человека он был определенным всегда. Мы жили когда-то в тоталитарном государстве. А современная жизнь, в другом смысле, еще тоталитарнее. Простому человеку деться уже некуда. Мир неустойчив. Есть такие фразеологизмы: “вопрос поставлен” и “вопрос снят”. Но есть вопросы, которые никогда не снимаются, которые всегда преследуют человека. В их числе вопросы, связанные с верой, понятием греха, спасения, то есть религиозного содержания» [«Наша поэзия неотторжима от православного сознания», [http://www.litkarta.ru/dossier/nashapoeziya-neottorzhiba-ot-pravoslavnogo-soznaniya/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/nashapoeziya-neottorzhiba-ot-pravoslavnogo-soznaniya/dossier_1589/)]. Вопросы в данном случае – не сомнения, но вызовы, которые переживает современное интеллектуальное сознание, воспринимая постулаты веры. Как релятивистский поэтический образ мысли воспринимает абсолютные истины?

В «Холмах» Жданов решает вопрос о таинстве вочеловечения Бога, сопереживая обречённому на распятие. Действие происходит в как будто мерцающем пространстве – холм в степи видится

ипостасью Голгофы, и риторический вопрос это утверждает: «...только свет как будто другой и странный. / Или так показалось: ведь холм все тот же – / где им тут, в пустоте, разойтись обоим?» [Жданов, 2005, с. 105]. Главный вопрос – «Почему же свет осеняет разный / этот холм, помещенный нигде и всюду?» [Жданов, 2005, с. 106] – связан не с мерцанием света, а с трагическим смыслом мистической казни: одиночество Бога человечно, но смерть Бога – залог всеобщего воскресения. Ответ звучит как торжественная проповедь: «Это было бы жертвой: то и другое – / подвиг – если он здесь одинок и страшен, / или праздник – когда под его рукою / оживает единственность толп и пашен. / Эта жертва – и та и другая – в казни / обретает залог и долг продолженья. / Только свет надо всем излучается разный: / свет укора и праздничный свет испуленья» [Жданов, 2005, с. 106]. Двойственность чуда представлена как мерцание света-смысла, мистерия строится на антиномиях, но катарсис безусловен.

Второе основание вопрошания в ситуации неопределённости – онтологизация совести. Стихотворение «Когда неясен грех, дороже нет вины...» представляет рефлексию, казалось бы, беспричинного страдания, а на деле – осознания несоответствия высшему замыслу. Судьёй оказываются звёзды – олицетворение высшего разума, который ничем не ограничен, ибо не персонифицирован и пребывает в позиции вневходимости – идеальной для объективного знания: «Они глядят со стороны, колючий сея свет, / и он проходит полость рук, разомкнутых в обиде, / и возвращается назад, но звезд на месте

нет» [Жданов, 2005, с. 61]. Провиденциальность этого знания передана вопросом: «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?» [Жданов, 2005, с. 61]. Неуловимый, нематериальный «вне лица упрёк» – зримая живая, «текучая» совесть. Подобно платоновской «идее», она представлена неощутимо, но субстанциально, а в виде образа-синекдохи она связывает относительный знак с безусловным содержанием – и этот образ внятен чуткому небесному разуму.

Третье основание для релятивистского вопрошания – потребность в целостной гармоничной картине мира, и она заявляет о себе в условиях тотальной относительности. Поэт отмечает изменение духовных отношений вследствие трансформации физической картины мира: «Во второй книжке – «Неразменное небо» – я исследовал своими поэтическими возможностями категорию релятивизма. Меня интересовало, почему у современного человека нет таких четких противопоставлений, как это было в старину или есть у современных верующих: тут правда – тут ложь, тут свет – тут тьма, тут добро – тут зло. У современного человека эти понятия размыты, поэтому любви, например, противопоставляется не ненависть, а, скажем, ревность. Нечто эмоциональное, даже бытовое» [«Наша поэзия неотторжима от православного сознания», [http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznania/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznania/dossier_1589/)]. Для поэта очевидна преемственность между гносеологией релятивизма и упрощением

чувств, оскудением духовных сил – но так ли всё необратимо? В «Неразменном небе» развернута утопия восстановления космической гармонии как блага.

Сюжет начинается с картины вторжения в миропорядок самонадеянного человеческого разума, не более как «охотника с игрушкой стальной», однако образ целостного, «неразменного неба» обращается в хаос: «Коготь Льва, осеняющий чашу разбитых Весов, / разлучает враждой достоверных, как ген, Близнецов – / разве что угадаешь в таком мукомольном угаре?» [Жданов, 2005, с. 102]. Вопрос фиксирует распад всех связей и утрату всех перспектив, но порядок может быть восстановлен соборным действием сознания, которое оперирует образами архаических космогоний: «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 найдем для разгона разлук» [Жданов, 2005, с. 102]. Эмблемы наивной картины мира возвращают не к примитивной простоте, но побуждают восстановить образ живого космоса, за которым – бесконечность: «мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться, / как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, – / мы увидим его и пойдем, что и это порог» [Жданов, 2005, с. 102]. Мифологические черепахи, «птахи» или слоны, на которые опиралась земля, омываемая рекой, – всё это знаки метаязыка, который издревле внушал органическую необходимость стабильных координат в подвижном мире и фиксировал её в

образах.

*Итоги: главная цель вопрошания – проявление метаязыка*

Поэзию Жданова нужно рассматривать в свете его поисков метаязыка – образов-знаков, представляющих некое сверхзнание, целостно объемлющее весь мир в загадочном описании, подобно «идеям» Платона. Соответственно, энергия вопрошания охватывает многослойность времени, а найденные формы ответов имеют надличное содержание. Так, в «Неразменном небе» включение архаических идей-образов в релятивистскую картину мира являет процесс встречного движения – сотворения и постижения мира, бесконечной воли и конечной формы знания, как это описано в прозе: «Мир создан извне – сверху вниз, то есть снаружи вглубь. Нам же его смысл предстает из глубины и более естествен его рост из глубины, то есть в обратном порядке. Отсюда и вопрос, никогда не находящий ответа: что было до начала, когда не было никакого начала?» [Жданов, 2005, с. 135]. Можно ли найти точное решение загадки, если конечное тщится найти объяснение безначальному?

Поэт предлагает свой ответ в стихотворении «В пустоту наугад обоюдоогромный...». Его текст – образный эквивалент рассуждений в прозе о встрече творящей и познающей воли и о месте поэта в этом диалоге сил.

В пустоту наугад обоюдоогромный  
вникнет луч напрямик и повиснет, застыв,  
и разломится вдруг, и из бездны разлома  
брызнет озера сильный и слитный порыв.

И, рядясь в берега, это озеро станет  
прозревать от равнин и провидеть от гор,  
и зверино и рыбно задышит, и втянет  
в тяготенье свое беспредметный простор.

И тогда ты припомнишь, что миру начала  
нет во времени, если не в сердце оно,  
нет умерших и падших, кого б ни скрывало  
от морей и от бездн отрешенное дно.

Никого на дороге: ни мира, ни Бога –  
только луч, и судьба преломиться ему,  
и движеньем своим образует дорога  
и пространство и миг, уходящий во тьму.

Что там видится, что остается в начале,  
что уходит сквозь пальцы по пыльным шоссе?  
Это вестник без вести, пропавший в печали,  
за рассказом растаявший в светлой росе.

[Жданов, 2005, с. 129-130]

Сюжет как будто рисует пейзаж – прорыв  
сквозь тучи небесного света и его преломление-  
отражение в горном озере, но лирическая  
рефлексия видит события как встречу воли,  
пришедшей извне, и отзыв на неё из глубин в  
процессе проявления и самосознания материи.  
Мощный «порыв» бездонного озера в ответ  
на энергию, пронизывающую «пустоту», это  
отклик всего живого на творящий светоносный  
импульс, его продолжение – поэтическая мысль,  
в ней проявляется празнание – всплеск памяти,  
пребывающей вне времени. Первотворение не  
имеет причины и цели, оно просто неизбежно:

«Никого на дороге: ни мира, ни Бога – / только луч,  
и судьба преломиться ему». В момент творения  
являются время, пространство и направленность  
движения. Вопросание про нечто – неназываемое  
и связующее безначальное и перспективу – ищет  
ему имя. Имени нет, вместо него вопросительное  
местоимение – универсальное определение для  
источника всего и сознания, растворяющегося в  
собственном тексте: «Что там видится, что остается  
в начале, / что уходит сквозь пальцы по пыльным  
шоссе? / Это вестник без вести, пропавший в  
печали, / за рассказом растаявший в светлой росе»  
(курсив мой. – И. П.). Так продолжается вектор  
«обоюдоогромного луча».

Сознание в русском языке отвечает на вопрос  
«что?», в ответах Жданова оно заключает в себе  
парадоксальный синтез имперсональности  
и ясной осязаемости чувств и воли. «Вестник  
без вести» – поэт, без романтической гордыни,  
естественно он ощущает себя избранником и  
проводником, а не творцом знания, «пропадание в  
печали» – глубина его проживания, речь поэта, его  
«рассказ» – духовное пространство стихотворения,  
«растаяние» в его течении, растворение в «светлой  
росе» – это перевоплощение сознания в текст.  
Стихо-творение «рассказывает» о том, что нет ни  
начала, ни конца творения, что процесс замкнут  
в себе и бессубъектен, а потому и безначален.  
Буквально рас-твор-я-ясь, «я» включается в  
бесконечность творения.

Поэтические вопросы И. Жданова не чеканно  
кратки, но многословны и многосложны.  
Вопрошание в текучем, живописном превращении  
образов и пульсирующей мысли уже само в себе

заклучает ответ-тайну, т.е. вопрос истолкования. Метаязык поэта – не только метафоры-иносказания или живописание таинств, но модальность мышления, в которой вопрошание есть способ переживания и определения откровения. Потому вопросы в прозе безответны, а в стихах эвристичны, прежде всего, как разработка собственного образа мышления – синергетического анализа. Его модель – художественная авторефлексия в процессе вопрошания, она многосложна как сумма векторов: анализ ситуации неопределённости и возможного её прояснения, поиск способа выразить неведение и отбор адекватных средств, самосознание в полноте проживания «я» и в самоотрешении. Метаязык как цель рефлексивного мышления-поиска не только стимулирует ассоциативный синтез, но своей загадочностью побуждает к вопрошанию ради проявления связей и источника смыслов и форм. Вопрос моделирует ответ, в потенциале он содержит веер толкований – и это делает систему открытой. Приобщение к метаязыку образов и форм обеспечивает лирическое переживание открытости. Синергия мышления-памяти-откровения концентрируется в вопросе, энергетически и содержательно, превосходя конечное знание ответа. Поэт видит состояние эвристической неопределённости как бесконечность.

### Библиографический список

Волбуева И. Иван Жданов: творчество это обреченность. Беседа длиною в годы // Вопросы литературы. – 1996. – №6. [Электронный ресурс]–

URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html> (Дата обращения: 27.04.2018)

Жданов, И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии / И. Жданов. – М.: Наука, 2005. – 175 с.

Жданов, И. Место земли. Книга стихов / И. Жданов. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 112 с. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanovi.html> (Дата обращения : 18.04.2017).

Меркулова, О. Н. Поэтическая версия всеединства в творчестве Ивана Жданова: монография / О. Н. Меркулова. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. – 163 с.

«Наша поэзия неотторжима от православного сознания» Интервью с Иваном Ждановым // Вестник Украинской Православной Церкви, 1.08.2004 [Электронный ресурс] – URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznan/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhima-ot-pravoslavnogo-soznan/dossier_1589/) (Дата обращения : 20.04.2018).

Хайдеггер, М. Что зовется мышлением? / М. Хайдеггер. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. – 320 с. [Электронный ресурс] – URL: [http://www.odinblago.ru/haidegger\\_mishlenie/](http://www.odinblago.ru/haidegger_mishlenie/) (Дата обращения : 20.04.2018).

УДК 821.161.1 Жданов

**А. Ю. Шелковников**

*Московский педагогический  
государственный университет*

## **МНОГОМЕРНАЯ МЕТАФИЗИКА ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА ИВАНА ЖДАНОВА**

**A.Y. Shelkovnikov**

*Moscow State Pedagogical University*

### **MULTIDIMENSIONAL METAPHYSICS OF THE POETIC WORLD OF IVAN ZHDANOV**

**Аннотация.** *Статья посвящена метафизическим основаниям сложного поэтического универсума Ивана Федоровича Жданова. Одним из важнейших параметров художественной вселенной является вопрос об n-мерности пространственно-временного континуума. В связи с этим актуально обращение к философским представлениям о пространстве-времени Ч. Г. Хинтона и П. Д. Успенского.*

**Ключевые слова:** *Метафизика, пространство, время, измерение, поэзия.*

**Abstract.** *The article is dedicated to metaphysical fundamentals of Ivan Fedorovich Zhdanov's complex poetic universe. One of the most important parameters of artistic world is the question of the n-dimensionality of the space-time continuum. In this regard, appealing to philosophical ideas of space-time of C. H. Hinton and P. D. Ouspensky is of immediate interest.*

**Keywords:** *metaphysics, space, time, dimension, poetry.*

Когда я впервые познакомился со стихами Ивана Федоровича Жданова, меня поразило метафизическое родство этой поэзии с концепцией многомерного мира (6-мерного пространства), представленной в главной философской книге русского мистика П. Д. Успенского «Tertium organum» [Успенский, 1992]. Я даже назвал для себя поэзию Жданова поэтической иллюстрацией метафизики Успенского. Это, конечно, не так. Но, я думаю, можно говорить о конгениальности этих авторов, о разных выражениях, поэтическом и метафизическом, некой истины, присущей самому бытию. И истина эта связана с тайной пространства и времени, с пониманием меры бытия, формы мира. Этот вопрос связан с проблемой измеримости сущего и, в определенном аспекте, с количеством измерений.

Тыходишь в куб, зеркальный изнутри...  
(«Стоишь одна у входа в этот лес...»)

[Жданов, 2006, с.18]

Читатель стихов Ивана Жданова, погружаясь в его метафизическую поэзию, «входит в куб, зеркальный изнутри». А что значит «войти в куб»? Это значит увидеть его одновременно со всех сторон (нев проекции) и изнутри, увидеть его таким, каков он есть на самом деле, а не представляется нам. Это – взгляд на куб из пространства 4 измерений. Когда мы смотрим на плоскую двумерную фигуру, находясь в трехмерном пространстве, мы видим ее полностью. Но куб в нашем трехмерном пространстве мы видим в двухмерной проекции. Для того, чтобы увидеть куб полностью, во всем

объеме, со всех сторон, необходим взгляд из четырехмерного пространства. Именно такая концепция развивается в книгах П. Д. Успенского «Четвертое измерение» [Успенский, 1918] и «Tertium organum». Но Успенский не является пионером в этой области, он последовательно развивает концепцию четырехмерного пространства английского математика, философа и фантаста Чарльза Говарда Хинтона (1880 – 1907). Кстати, именно Хинтоноказал влияние на Герберта Уэллса, выразившееся в идее путешествия во времени («Машина времени»). Главные книги Хинтона – «Четвертое измерение» и «Эра новой мысли» [Хинтон, 1915а], а также «Воспитание воображения и четвертое измерение» [Хинтон, 1915б]. До революции они были переведены на русский язык, после революции в нашей стране не издавались. (Недавно вышел сборник работ Чарльза Хинтона «Геометрия высших измерений» [Хинтон, 2017]).

Хинтон предложил гипотетическую модель фигуры четырех измерений, которую назвал тессерактом. Он также разработал систему упражнений с разноцветными кубами с целью воспитания воображения и развития чувства пространства. Мне представился случай спросить у Ивана Федоровича, читал ли он Успенского (примерно в 1997)? Оказалось, нет. Но потом выяснилось, что поэт читал какую-то заметку о Хинтоне в одном из советских журналов. Там шла речь об аналогиях между мирами разного количества измерений. Предполагался воображаемый плоский мир двух измерений, населенный плоскими существами, и ставился

вопрос о восприятии этими «двумерками» нашего трехмерного мира. Затем, по аналогии, допускалось, что мы, обитатели трехмерного мира, находимся в таком же отношении к миру четырех измерений, как двумерные – к нашему. В этом состоит любимый мыслительный ход Хинтона, доведенный до совершенства его русским последователем (в этом плане) П. Д. Успенским. Вообще, такая методология рассуждения по аналогии между воображаемыми мирами восходит к мышлению замечательного немецкого философа и психолога Г. Фехнера. Позже Иван Федорович ознакомился с «Tertium organum» и выразил мысль о соответствии философии пространства Успенского и организации собственного поэтического мира.

Если птица – это тень полета...

(«Если птица – это тень полета...»)

[Жданов, 2006, с. 125]

В каком смысле птица может являться тенью полета? Если рассматривать этот образ как метафору, она будет не слишком выразительной. Может быть, это – «метаметафора» (кажется, по К. Кедрову)? Очевидно, можно обойтись без бессмысленного удвоения терминов... Интереснее концепция «метаболя» (М. Эпштейн). Мы можем представить себе тень летящей птицы. Птица трехмерна. Тень двумерна. Если птица – тень полета, полет четырехмерен. Птица – существо, полет – идея. Конечно, мы выходим, таким образом, на платоновскую мысль о вещах как тенях идей. Но Хинтон и Успенский дают геометрическое объяснение платоновского



идеализма. Идею (например, полет) можно рассматривать как четырехмерное образование, существо, состоящее из потенциально бесконечного множества объектов, соотносимых с данной идеей. В частности, полет – это множество всех летающих объектов (сущест, вещей и т. д.), представленное как нечто единое. В таком случае, отдельное летающее существо (скажем, птица) будет как бы сечением, тенью этого большого космического четырехмерного «тела полета». Значит, птица является тенью полета не в переносном, а в метареалистическом смысле. Если птица реальна, полет – метареален. Реальность – тень метареальности. На самом деле, именно метареальность является подлинной реальностью, тогда как воспринимаемый нами мир – ее тень. То, что мы называем реальностью, воспринимается нами чувственно, перцептивно. Метареальность для нас интеллигибельна, умопостижима. Трехмерный куб мы воспринимаем чувственно в виде двумерной проекции («вещь для нас»), с определенной точки зрения, личной позиции; умозрительно же мы понимаем, что куб объемен, способны если не представить, то помыслить его таким, каков он есть («вещь в себе»). Хинтон писал о том, что для того, чтобы видеть вещи такими, каковы они есть, необходимо избавиться от личной, субъективной позиции, с которой предметы всегда представляются в искаженном виде. Он говорил об устранении «элемента себя» в восприятии. Для него это было идеалом. Иван Жданов как-то говорил на встрече (на филфаке в БГПУ, в 1990-е) о неактуальности лирического героя в современной поэзии. Думаю, есть некий

параллелизм в этих позициях (Хинтона и Жданова). Здесь идет речь об объективности в высшем смысле этого слова. Лирика всегда была личным занятием (на этом настаивал и И. Бродский), однако к концу 1970-х, ко времени появления метафизического реализма, поэзия, по-видимому, пресытилась эгоцентризмом. Концептуалисты игнорировали личную позицию в поэзии, составляя «головоломки» из безликих языковых штампов; метареалисты абстрагировались от «слишком человеческого» взгляда на мир, благодаря пристальному «всматриванию» в бытие, достижению медитативного уровня, на котором утрачивается антропоцентрическая рефлексия, на котором мышление, чувствование и творчество перестают осознаваться как специфически человеческие и приобретают универсальные, общебытийные характеристики.

Расстояние между тобой и мной – это и есть ты. («Расстояние между тобой и мной – это и есть ты...»)

[Жданов, 2006, с. 99]

П. Д. Успенский писал о «длинном теле жизни», указывая даже на санскритский аналог – линга шарира [Успенский, 1992, с. 33-38]. Имеется в виду, что, если рассмотреть человеческую жизнь (или другого существа, или даже существование неодушевленного предмета) как серию последовательных мгновений-состояний и представить это все одновременно, перевести из диахронии в синхронию (как если бы все мгновения продолжали существовать в вечности, в Вечном Теперь), тогда мы и сможем умозреть это «длинное», или «долгое», тело жизни как некое

пространственное образование, существо, которое бытийствует в вечности (а нам кажется, будто оно изменяется с течением времени). Успенский метафизически полагал, что это «тело жизни» (по сути, судьба) и есть реальный человек, а мы видим только «срез», «сечение», «тень» жизненного пути. Человек, по Успенскому, есть дорога, путь, который он проходит в жизни, и этот путь существует в пространстве, но не в трехмерном, а в пятимерном. Четвертое измерение пространства есть время (наше неясное чувство пространства, четвертый перпендикуляр), и «тело жизни» вытянуто вдоль четвертой координаты, но вечное пространственное бытие временных фигур возможно только в пятимерном пространстве. Линия вечности перпендикулярна линии времени, пятое измерение перпендикулярно четвертому (о шестом измерении, максимальном, я сейчас говорить не буду). Конечно, «расстояние между тобой и мной» у И. Жданова – иная онтологическая ситуация. «Другой» («другая») отождествляется с расстоянием, которое отделяет его от я, и одновременно связывает с ним. Человек есть расстояние, путь, который можно пройти. Человек, персонаж, есть нечто большее, чем это представляется нам в обыденной жизни (с точки зрения многомерных метафизики и поэтики Успенского и Жданова). Он «распространен» в бытии, не ограничен теми «снимками», которые делает наше восприятие при встрече и общении.

Наши обыденные представления ограничены тремя пространственными координатами и «стрелой времени», направленной из прошлого в будущее. Если длительное время профессионально

заниматься физикой и математикой, возможно в какой-то степени изменить парадигму ориентации в мире, освоив четырехмерный пространственно-временной континуум Эйнштейна – Минковского. Но всего этого недостаточно для понимания поэзии И. Жданова. Выскажу предположение, что такая поэзия (в широком смысле, творчество), требующая более универсальных представлений о пространственно-временной организации бытия, начала появляться в первой половине XX века вместе с распространением в мыслящей и творческой среде философских идей А. Бергсона и У. Джемса. Это совпало с кризисом миметической поэтики, одним из выражений которого стал расцвет авангарда. Во втором десятилетии прошлого века стали появляться стихотворения, подобные «Заблудившемуся трамваю» Н. Гумилева, некоторые произведения О. Мандельштама (в том числе и прозаические), Н. Оцупа и др. Рождается проза М. Пруста, имевшая колоссальный резонанс и влияние. Конечно, и в XIX столетии были предвестники. В первую очередь, я имею в виду У. Уитмена. Мы эту тенденцию можем обозначить как художественно-философскую волю к углублению и расширению интуиции пространства и времени, что, так или иначе, относится к пониманию формы бытия. В начале XX века произошли какие-то мощные «смещения пластов антропологической и социальной иерархии», которые активизировали формирование новой пространственно-временной чувствительности. И, как мне кажется, в метафизическом реализме второй половины прошедшего века, и, особенно в творчестве Ивана

Жданова, эта чувствительность достигла наиболее интенсивного выражения.

Если же говорить о философских основаниях нового отношения к пространству и времени (задолго до Бергсона и Джемса), то, как известно, «коперниканский переворот» в мышлении о формах чувственного восприятия произвел И. Кант. Хрестоматийно за Кантом в историко-философском изложении идей следуют Фихте, Шеллинг, Гегель и, особняком, Шопенгауэр. Чарльз Хинтон считает, что все вышеназванные философы, по-своему гениальные, ни в коей мере не развивали Канта, не разрешали поставленные им проблемы и даже не двигались в этом направлении. Подлинными продолжателями философского дела Канта являлись основатели неклассической геометрии – Н. И. Лобачевский, К. Ф. Гаусс, Я. Бойяи, Б. Риман [Хинтон, 1915, с. 47-69], поскольку они работали в русле научного исследования априорных структур и возможностей их видоизменения. Хинтон же построил философско-математическую систему, в которой оказалось возможным развитие кантовского априоризма методами метагеометрии. Он явился создателем четырехмерной геометрии. П. Д. Успенский, используя идеи и методы Канта, Фехнера, Хинтона, Джемса, Бекка и др. мыслителей, моделирует свою метафизику шестимерного пространства. Надо иметь в виду, что «*Tertium organum*» Успенского был культовой книгой в среде творческой интеллигенции Серебряного века. Успенский также был всегда даем «Бродячей собаки», и многое могло обсуждаться в неформальной обстановке.

Конечно, никакие философские идеи не могут быть универсальным герменевтическим ключом к пониманию художественного творчества. Я просто хочу выразить уверенность в том, что ценитель поэзии Ивана Жданова лучше и глубже поймет ее, если внимательно прочитает и изучит основные книги Ч. Г. Хинтона и П. Д. Успенского.

### Библиографический список

Жданов, И. Ф. Воздух и ветер/ И. Ф. Жданов– М.: Наука, 2006. – 176 с.

Успенский, П. Д. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Изд. 3-е, вновь пересмотренное и дополненное/ П.Д. Успенский – Пг., Изд. М. В. Пирожкова, 1918. – 102 с.

Успенский, П.Д. *Tertium organum*. Ключ к загадкам мира. Репринтное издание/ П.Д. Успенский – СПб., Андреев и сыновья, 1992. – 242 с.

Успенский, П. Д. Новая модель вселенной. Пер. с англ. Н. В. фон Бока/ П.Д. Успенский – СПб., Изд. Чернышева, 1993. – 560 с.

Хинтон, Ч. Г. Четвертое измерение и Эра новой мысли/ Ч.Г. Хинтон – Пг., Новый человек, 1915а. – 256 с.

Хинтон Ч. Х. Воспитание воображения и Четвертое измерение/ Ч.Г. Хинтон – Пг., Книгоиздательство М. В. Пирожкова, 1915b. – 68 с.

Хинтон Ч. Г. Геометрия высших измерений/ Ч.Г. Хинтон – М.: Торговый Дом Велигор, 2017. -428 с.

УДК 82-145

**О.Н. Мороз**

*Кубанский государственный университет,  
Краснодар*

**ОБРЕТЕНИЕ СЕБЯ: ПОЭЗИЯ, ПОЭТ,  
ПИСЬМО В КНИГЕ И.Ф. ЖДАНОВА  
«ПОРТРЕТ»**

**O.N. Moroz**

*Kuban State University, Krasnodar*

**SELF-DISCOVERY: POETRY, POET,  
WRITING IN I.F. ZHDANOV'S BOOK  
«PORTRAIT»**

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются образные ряды и художественно-философские контексты стихотворений И.Ф. Жданова о поэзии, поэте, поэтическом письме, вошедших в первую книгу «Портрет» поэта («Контрапункт», «Плач Иуды» и «До слова»). Указывается, что в этих стихах Жданов полемически осмысляет поэтическую философию О.Э. Мандельштама (а также философские идеи А. Камю). Делается заключение, что в рассматриваемых стихах И.Ф. Жданов отвергает мандельштамовский поэтический идеал слова-музыки и утверждает идею одухотворённого слова.

**Ключевые слова:** Жданов, Мандельштам, музыка, поэтическое слово, метафора, метафизика.

**Abstract.** This article aims to analyze the figurative system, imagery and philosophical contexts of I.F. Zhdanov's poems about poetry, poet, and

*poetical writing from his first book «The Portrait» («Counterpoint», «Judah's Lamentations», and «Before the Word»). It is stated that in these poems I.F. Zhdanov polemically contemplates the poetical philosophy of O.E. Mandelstam (as well as A. Camus' philosophical ideas). The conclusion is drawn that in the above-mentioned poems I.F. Zhdanov repudiates Mandelstam's poetical ideal of a word as music and asserts the idea of the spiritualized word.*

**Keywords:** Zhdanov, Mandelstam, music, poetic word, metaphor, metaphysics.

В книге Жданова «Портрет» (1982), первой книге поэта, обращают на себя внимания произведения, в которых (более или менее) отчётливо звучит вопрос о поэзии (поэте, поэтическом письме). Это стихотворения «Контрапункт», «Плач Иуды», «Взгляд» и «Концерт». Тематика этой группы стихов необычна: творческая неудача поэта, лирического героя Жданова, ощущение неверно выбранного героя в его духовных исканиях пути, исканиях жизненно важных и настойчивых. В этих стихах Жданов осмысляет некую поэтическую традицию, с которой тесно связана его ранняя поэзия. Это даёт ему возможность рассмотреть творческий крах его героя в различных смысловых ракурсах, варьирующих степень приближенности к этой традиции. В «Контрапункте», «Плаче Иуды» и «До слова» Жданов производит ревизию своих представлений о поэзии, поэте, поэтическом письме, сложившихся под влиянием контурно очерченной в этих стихах поэтической традиции.

Принадлежность этой традиции установить нетрудно: она принадлежит О.Э. Мандельштаму. В заключительной строфе стихотворения «Silentium»,

формулируя свой поэтический идеал, О.Э. Манделштам писал: «Останься пеной, Афродита, / И слововмузыкувернись, / И сердцесердцаустыдись, / С первоосновой жизни слито!» [Манделштам, 1992, с. 7]. Очевидно, что 1-й строфоид «Контрапункта» является перифразом манделштамовских стихов: «Останься, боль, в иголке! / Останься, ветер, в челке / пугливого коня! / Останься, мир, снаружи, / стань лучше или хуже, / но не входи в меня!» [Жданов, 1991, с. 14]. Жданов открывает своё стихотворение «манделштамовским» обращением; его герой, следуя за О.Э. Манделштамом, становится средоточием той поэтической речи, которая мыслится в «Silentium» как возвратившееся в музыку слово.

Жданов в «Контрапункте» смещает обозначенные у О.Э. Манделштама смысловые акценты, и это позволяет (в целом) понять, как он прочитал «Silentium». Согласно нашей реконструкции, в центре внимания Жданова – манделштамовская мысль о слиянии сердца поэта с «первоначалом мира». По О.Э. Манделштаму, поэт, жертвуя своей (укоренённой во времени и пространстве) личностью, обретает «первоначальную немоту», в которой его поэтическая речь становится дословесной музыкой природного мира. Это проявляется в представлении о слове как о чистом – семантически неопределённом – звучании. «Первоначало мира» О.Э. Манделштам связывал с морем (водой); это представление, скорее всего, заимствовано из «Илиады» Гомера: в одном из пассажей поэмы говорится о том, что бессмертные боги были порождены Океаном и его женой Тефией. Следовательно, музыка в соединившемся

с «первоначалом» поэте подобна гулу (шуму) морских волн. Из музыки-гула произошли слова (имена); а это значит, что она есть область потенциалов речи (её возможных проявлений), охватывающая собой всю бесконечность времени. Соединяясь с «первоначалом мира», манделштамовский поэт обретает речь-музыку: её «музыкальность» заключена в том гуле, который образуют, осуществляясь одновременно, значения слова, имевшие место в прошлом и способные возникнуть в будущем. Таким образом, ведущее к слиянию с «первоначалом мира» растождествление личности делает поэта служителем речи-музыки и сообщает ему своего рода пророческий дар.

В 1-м строфоиде «Контрапункта» Жданов перифрастически воспроизводит обращение О.Э. Манделштама к Афродите-слову, превращая манделштамовские поэтические формулы субъективно-одностороннего видения реальности в образы, высвечивающие отношения лирического героя и внешнего мира. «Ветер в челке коня» – это символический образ пенной морской волны, широко распространённый в поэзии античности классического периода. «Боль в иголке» соотносится у Жданова с образом Афродиты, богини любви. Косвенно это подтверждает его стихотворение «Портрет»; любовь сопровождается ощущением боли, словно она укол иголки: «Ты можешь быть русой и вечной, / когда перед зеркалом вдруг / ты вскрикнешь от боли сердечной / и выронишь гребень из рук» [Жданов, 1991, с. 31].

О.Э. Манделштам полагал, что Афродита-слово (слово-имя, которое и вышло из музыки-гула пенных морских волн) – это «первоначало

мира», подвергнутое преобразованию в сознании человека. То есть для того, кто мыслит слияние своего сердца с «первоначалом», это мир «снаружи». Прося мир остаться «снаружи», герой Жданова имеет в виду манделштамовское возвращение слова в музыку. В то же самое время, эта просьба выявляет особенности отношений ждановского героя и мира. Это те же отношения, что и в «Silentium»; тот факт, что у Жданова эти отношения описаны сложнее, показывает, что у О.Э. Манделштама они осмыслены поверхностно. Манделштамовское возвращение слова в музыку – процесс исхода в поэте умопостигаемого (метафизического) в природное – процесс, обратный указанному в гомеровской космогонии, согласно которой, у начала мира стоял Океан (превращение природного в умопостигаемое). Метафизическое являет собой спецификум человека, поэтому природное в нём – это внешний мир, а умопостигаемое – внутренний. С этой точки зрения изображение отношений манделштамовского поэта и мира как слияния с «первоначалом» выступает искажающим упрощением. Это слияние, в котором, как утверждал О.Э. Манделштам, поэт обретает полноту мироздания (становится всецелым миром), в измерении собственно человеческом есть овнешнение поэта, опустошающее его внутреннее.

Слова героя «Контрапункта», обращенные к миру: «не входи в меня» и «пусть я войду в иголку» [Жданов, 1991, с.14], – выражают одно и то же – слияние с «первоначалом», но в контексте двусторонних отношений, которые предполагают исход как человека в мир, так и мира в человека. Поэтому слова героя проблематизируют манделштамовский

поэтический идеал (образ поэта). Герой Жданова идёт манделштамовским путём, веруя, что в «иголке»-мире, в которую он «уходит», «заточенья нет» [Жданов, 1991, с.14]. Его вера в даруемую миром поэтическую свободу проистекает из идеи о музыке-гуле: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту, / Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста!» [Манделштам, 1992, с.7]. «Немота» слитого с миром поэта не означает безгласие. Это речь, в которой звучание перекрывает смысл: это слово с неопределённым смыслом, поскольку все возможные значения, которые это слово в себя включает, «шумят» в его звучании и делают неразборчивым каждое в отдельности. «Шевельнувшийся» в герое Жданова звук является той самой «кристаллической нотой» О.Э. Манделштама. Герой достигает манделштамовского поэтического идеала в собственном опыте, поэтому осмысление происходящего с ним (им ощущаемого) позволяет ему оценить самый идеал.

Жданов пишет: «Но стоит уколотся / кому-нибудь, как вдруг / свет заново прольётся, / и мир во мне очнётся, / и шевельнётся звук» [Жданов, 1991, с.14]. Герой ушёл в «иголку»-мир, «иголка» теперь – он. Кто-то укалывается «иголкой»-героем, вероятно, вскрикивает «от боли сердечной». Стихотворение «Портрет» позволяет допустить, что речь идёт об отношениях героя и его женщины: любовь, которую «иголка»-герой вызывает в ней, – её стон, её рана. Боль возникает в женщине; но в отношениях с ней возникает нечто и в «иголке»-герое: проливается свет, в нём просыпается мир и возникает («шевелится») звук. Образность 3-го строфоида

«Контрапункта» можно интерпретировать так: восходит Венера, утренняя звезда, она освещает мир, и герой получает возможность увидеть себя и познать – по тени на земле или отражению на воде. «Шевеление» звука (отвечающее направленности гомеровской космогонии) указывает на то, что осуществиться эта возможность должна в слове. Стон женщины и «шевелившийся» звук есть ситуация самопознания героя Жданова. Но слово не может пробиться сквозь своё звучание, в звучании – (мандельштамовский) идеал героя. Уйдя в «иголку»-мир, герой отказался ведать Афродиту-любовь, возвратил музыке-гулу её имя, поэтому стон его женщины, её рана – в возникшем в нём звуке обесловлены. Слово не может быть явленным: его звучание включает в себе одновременно два – противоположных по смыслу – значения: чувственно-телесное и умопостигаемо-духовное. Причина «шевелившегося» в герое звука – в стоне и ране его женщины, в обращённой на него её любви; но этот звук отъединён от своей причины и его значение не может быть знаемым. Эту отъединённость звука и его причины Жданов тонко и точно передаёт в 4-м строфоиде стихотворения: «И вспрыгнут где-то кони, / спасаясь от погони / беды, пропавшей в стоне, / в лугах теряя след. / <...>. / И топот, скрытый в ране, / копытами раздет» [Жданов, 1991, с. 14]. В этих стихах Жданов, поверяя опытом своего героя мандельштамовский поэтический идеал, задействует образность стихотворения «Нашедший подкову», развивающую идеи «Silentium». Так, отъединённый от своей причины звук, переданный в образе доносящегося откуда-то топота коней, отсылает к известным стихам О.Э.

Мандельштама: «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла. / Конь лежит в пыли и храпит в мыле, / Но крутой поворот его шеи / Еще сохраняет воспоминание о беге / с разбросанными ногами, – / Когда их было не четыре, / А по числу камней дороги, / Обновляемых в четыре смены, / По числу отталкиваний от земли пышущего / жаром иноходца» [Мандельштам, 1992, с.73].

Мандельштамовский разрыв у героя причинно-следственных отношений «коней»-звуков и обуславливающего их стоны Жданов характеризует так: «Нет лжи в таком обмане. / И топот, скрытый в ране, / копытами раздет» [Жданов, 1991, с.14]. Парадоксальность этого определения выражает технологию работы О.Э. Мандельштама с поэтическим словом, – технологию отчуждения звука от его причины, превращающую слова в (чистое) звучание. «Нет лжи в таком обмане» может рассматриваться как формула, описывающая игру, детскую или театральную. Игровая специфика «нелживого обмана» также восходит к мандельштамовскому поэтическому идеалу: «Дети играют в бабки позвонками умерших животных» [Мандельштам, 1992, с.73]. Отсылка Жданова к стихам О.Э. Мандельштама вскрывает подоплёку героя, подоплёку, затворённую им, героем, в самой игре.

В стихотворении «Нашедший подкову» О.Э. Мандельштам подробно описывает механику отчуждающей звук от его причины игры. Её структурный каркас – «глядим... говорим...» [Мандельштам, 1992, с.72]. В поэтическом плане игра «глядим... говорим...» предстаёт (развёрнутой)

метафорой: лес-корабль (1 и 2-й строфоиды) и корабль-лес (3 и 4-й). Увиденная в игровом ключе, метафора позволяет О.Э. Мандельштаму наработать религиозно-философский план стихотворения, в котором тесно переплетаются метафизика Платона и христианское вероучение. Поэт видит в метафоре двучленную конструкцию, в рамках которой выстраиваются отношения чувственного «глядим» (видим) и умопостигаемого «говорим» (наделяем значением). Отсюда проистекает мандельштамовское уподобление метафоры данному у Платона в диалоге «Федон» образу души-колесницы, запряжённой парой крылатых коней, тянущих в разные стороны, и управляемой возникшим-разумом. У Платона образ души-колесницы передаёт метафизическое представление о разуме как о регуляторе отношений души и плоти; однако О.Э. Мандельштам использует платоновский образ для «очеловечивания» метафоры: он компрометирует установленный в метафизике мыслителя приоритет умопостигаемого и выдвигает на первый план чувственное: «<...> / Всё трещит и качается. / Воздух дрожит от сравнений. / Ни одно слово не лучше другого, / Земля гудит метафорой, / И легкие двуколки, / В броской упряжи густых от натуги птичьих стай, / Разрываются на части, / Соперничая с храпящими любимцами ристалищ» [Мандельштам, 1992, с. 72].

В данном случае показательны мандельштамовские стихи о введённом в песнь имени (звучании, преображённом значении) – слове, которому в «Silentium» как раз и была противопоставлена (возвратившаяся из Афродиты в пену) музыка-гул. Украшенная именем песнь

подобна девушке, выделяющейся «среди подруг повязкой на лбу, / Исцеляющий от беспамятства, слишком сильного / одуряющего запаха – / Будь то близость мужчины, / Или запах шерсти сильного зверя, / Или просто дух чебра, растертого между ладоней» [Мандельштам, 1992, с.73]. В согласии с Платоном О.Э. Мандельштам толкует имя (слово-значение) как воспоминание души о божественном мире (в котором она пребывала до заключения (за некий проступок) в темницу-плоть) как умопостигаемое. Однако это толкование имеет у него негативные коннотации: песнь-девушка с повязкой на лбу, дарующей память, лишена чувственного (не ощущает запахов). В ней нет жизни, она мертва: её образ – визуальное выражение христианского обряда приготовления покойника к погребению (прикрепление к голове усопшего ленты с молитвой). По О.Э. Мандельштаму, воспоминание рисует образ (несуществующего в настоящем) прошлого; поэтому платоновское умопостигаемое имя – это останки угасшей жизни, слово-позвонок.

О.Э. Мандельштам начинает 5-й строфоид стихотворения «Нашедший подкову» с вопроса: «С чего начать?..» [Мандельштам, 1992, с.72] – с вопроса, на первый взгляд, странного, так как начало уже было положено. Этот вопрос станет понятен, если в игровой конструкции «глядим... говорим...» будет отмечено имманентное противоречие, суть которого содержат стихи о слове-имени. «Глядим...» – это чувственное восприятие мира; с этой точки зрения метафоры корабль-лес и лес-корабль, представляющие море землей, а землю морем, есть слова-звучания, и «ни одно слово не лучше другого». «Говорим...» – умопостигаемое



восприятие; оно и создаёт конфликт между морем и землей, представленных в словах, включая эти слова в некую ценностную иерархию. «С чего начать?..» – означает отказ от платоновской метафизики; они снимают разделение земли и моря, и происходит возвращение к «первоначалу мира», описанному в Библии как состояние, предшествующее акту творения: «В начале сотворил Бог небо и землю...» и т.д. (Быт. 1, 1 – 2). Стихи о слове-имени показывают, что О.Э. Мандельштам отвергает христианский платонизм: согласно логике поэта, он обрекает вечность действию времени, создающему прошлое (смерть) и воспоминание (зримое в уме бессмертие). Уравнивая между собой слова-звучания (метафоры 'море-лес' и 'лес-море'), О.Э. Мандельштам утверждает библейский хаос (природного мира) как область смысловых потенциалов, выступающую знаком божественной всеобщности. Библейский хаос представлен в мандельштамовском стихотворении образом ночи с мерцающими во тьме звёздами: «Воздух бывает темным, как вода, и всё живое / в нём плавает, как рыба, / Плавниками расталкивая сферу, / Плотную, упругую, чуть нагретую, – / Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади, / Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново / Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами. / Воздух замешен так же густо, как земля, – / Из него нельзя выйти, в него трудно войти» [Мандельштам, 1992, с.73].

Эта картина повторяет уже известное (по стихотворению «Silentium») возвращение слова в музыку-гул. В ней заслуживает внимания произведённая О.Э. Мандельштамом перестройка

системных элементов платоновской метафизики: чувственный мир вещей возносится туда, где у Платона находился божественный мир идей, а мир идей низводится на место, которое ранее занимал мир вещей. Так, погруженные в ночь-воду вещи-рыбы плывут, «плавниками расталкивая сферу», вероятно, Земли, которая, по Платону, являлась одной из составных частей мироздания. Иначе говоря, действительность осуществляется в хаотическом бурлении «первоначала мира», покров которого делает вещи безымянными (неопределёнными по значению); в нём нет места платоновскому воспоминанию души о сущностях вещей, воспоминанию, преодолевающему косность плоти.

«Нет лжи в таком обмане» – это формула игры ждановского героя со словами, за которой стоит провозглашённое О.Э. Мандельштамом возвращение слова в музыку-гул. Это формула мандельштамовской игры-метафоры. О.Э. Мандельштам рассмотрел платоновскую диалектику, переводящую чувственное в умопостигаемое, под углом временных отношений элементов метафорической конструкции. Диалектика основывается на рассмотрении поставленных в единый ряд чувственных вещей; соотнесение вещей позволяет выделить их являющееся умозрительным общее (сущность). По О.Э. Мандельштаму, чувственные вещи существуют в настоящем, а умопостигаемые идеи вещей утверждают такое настоящее, в котором чувственное оказывается прошлым. Умопостигаемое предстаёт воспоминанием о чувственном, тем, в чём нет жизни, мёртвым. Именно поэтому умопостигаемое-

память не имеет для О.Э. Мандельштама ценности. Создавая свою метафору, поэт берёт платоновскую диалектическую модель соотнесения чувственных вещей, но устраняет самый фактор их соотнесения. В этом случае чувственные вещи как бы смешиваются друг с другом, не выходя в плоскость умопостигаемого. Таким образом, мандельштамовская метафора остаётся в плоскости чувственного. Об этом свидетельствуют стихи О.Э. Мандельштама о вводимом в песнь слове-имени и ночном воздухе-воде. Имя – это слово, наделённое значением, это чувственное, (диалектически) преобразованное в умопостигаемое настоящее, ставшее прошлым. Во тьме ночи вещи теряют свои очертания, делают возможными для себя любые значения, поскольку при свете дня могут предстать чем угодно. Погружаясь во тьму, как рыба в воду, слово-имя уходит из плоскости умопостигаемого в плоскость чувственного, становясь чистым звучанием, и находившееся в нём умопостигаемое-прошлое перекрывается чувственным-настоящим.

Жданов точен, говоря, что в мандельштамовской метафоре его героя «нет лжи»: слово-значение, скрытое «в ране», есть умопостигаемое-прошлое; следовательно, «рана», скрывающая в себе слово-значение, является чувственным-настоящим, как бы загряздающим его (возможное) умопостигаемое-прошлое. Но точен Жданов и тогда, когда пишет об обмане «неложности» мандельштамовской метафоры героя. Платоновская диалектика устанавливает иерархию чувственного и умопостигаемого, характеризующего человека как душу, заключённую в плоть; О.Э. Мандельштам в процессе формирования своей метафоры

разрушает эту иерархию и на её месте утверждает тотальную реальность чувственного. Однако (в платоновском контексте, который, пусть и полемически, значим и для О.Э. Мандельштама) такая метафора означает исход души в телесность: в ней человек растождествляется, растворяется в природе и погружается в её хаотическое многообразие. Определение: «Нет лжи в таком обмане», – сохраняет в неприкосновенности особенности мандельштамовской метафоры героя Жданова, но в то же время передаёт эти особенности в рамках платоновской иерархии чувственного и умопостигаемого, которой эта метафора противодействует. Чувственное в человеке не ложно, но человек, сведённый к чувственному, – обман.

В стихотворении «Взгляд» мандельштамовский «неложный обман» Жданов опишет как игру героя в прятки с самим собой [Жданов, 1991, с.26]. Уходя в «иголку»-мир и осуществляя себя конями-звуками, герой «Контрапункта» укрывается от своей души в телесности (чувственном-настоящем), чтобы избежать её воспоминаний о мире сущностей, обрекающих на губительное действие времени. Но в этой игре-метафоре герой теряет в «иглке»-мире не только себя, но и самый мир: «<...> преклонив колена / в предощущенье плена, / иголку в стог сена / мне не найти» [Жданов, 1991, с. 15]. «Я» героя – неполное, испытывающее нехватку того, что сделало бы его полным. Можно допустить, что этот строфоид «Контрапункта» отсылает к заключительным стихам стихотворения О.Э. Мандельштама «Нашедший подкову»: «То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы. / Одни

на монетах изображают льва, / Другие – голову.  
/ Разнообразные медные, золотые и бронзовые  
лепешки / С одинаковой почестью лежат в земле;  
/ Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои  
зубы. / Время срезает меня, как монету, / И мне уж  
не хватает меня самого...» [Мандельштам, 1992, с. 74].

Констатация героя Жданова неспособности  
найти «иголку»-мир и «иголку»-себя итожит  
мандельштамовские размышления о слове-  
звучании. Согласно О.Э. Мандельштаму, говорение  
«вырытым из земли» подобно игре детей «в бабки  
позвонками умерших животных». Формально  
это говорение – перемещение слова из старого  
контекста в новый, изменяющее его значение и  
обнаруживающее его метафорический потенциал.  
С этой точки зрения говорение «вырытым» –  
сформулированный В.Б. Шкловским приём  
‘остранение’. Вероятно, представление о таком  
говорении возникло у О.Э. Мандельштама  
как раз под влиянием статьи В.Б. Шкловского  
«Воскрешение слова» (1914), ставившей вопрос  
о (тогда ещё безымянном) остранении. Один из  
образов говорения «вырытым из земли» – «зёрна  
окаменелой пшеницы» – заставляют вспомнить  
1-й тезис статьи В.Б. Шкловского: «Слово-образ и  
его окаменение» [Шкловский, 1990, с.36]. Тем не  
менее, мандельштамовское говорение «вырытым»  
функционально шире приёма ‘остранение’.

Говорение «вырытым из земли» есть  
использование в настоящем слов, созданных в  
прошлом – кем-то, кого больше нет. Но дело не  
в том, что в ином контексте они получают новое  
значение: со смертью тех, кому принадлежали  
слова, из них ушла жизнь – чувственное бытие,

и они наполнились бытием умопостигаемым.  
Умопостигаемое есть отсутствие чувственного, и,  
именно, в плане чувственного О.Э. Мандельштам  
уподобляет «вырытые из земли» слова позвонкам  
умерших животных – окаменелостям. Эти слова  
не утрачивают старого значения, но в настоящем  
они – чистое звучание, не имеющее определённого  
значения, и только поэтому их можно использовать  
в новом контексте. Умопостигаемое бытие в  
словах-позвонках О.Э. Мандельштам представляет  
как бы пустым объёмом их чувственного бытия,  
как формализованное чувственное: «<...>. /  
Человеческие губы, которым больше нечего  
сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного  
слова...» [Мандельштам, 1992, с.74]. «Нечего  
больше сказать» лишь покойнику, а значит слово-  
позвонок – это жизнь, пожранная временем.  
Отсюда «оттиски зубов» века на вышедших из  
обращения словах-монетах. Однако при таком  
подходе употребление слов-позвонков выступает  
процессом восстановления ушедшей в прошлое  
жизни. Говорение «вырытым из земли» делает  
лицо говорящего слепком лица того, у кого  
«вырытое» содержало чувственное бытие. В этом  
случае происходит не смена контекстов слова, но их  
умножение: в этот момент поэт уделяет часть своего  
бытия «вырытому из земли», и слово воскресает,  
наполняясь прошлым и нынешним значениями.  
Восстановленное чувственное бытие слова обретает  
временную бесконечность: в нём поэт, представляя  
и своего предшественника, и себя, смыкает прошлое  
и настоящее. По О.Э. Мандельштаму, говорение  
«вырытым из земли» снимает раздвоение  
человека на телесное и духовное и побеждает

свою обречённость на истребление прожорливым временем; говорящий заполняет чувственным бытием умопостигаемое-прошлое и, тем самым, обретает вечность. Мандельштамовское говорение «вырытым из земли» – игра в точном значении этого слова, игра ребёнка или (театрального) актёра, – ситуация, когда играющий есть и тот, кого он играет, и он сам.

Однако такое говорение, умножая в слове значения и обращая его в музыку-гул, содержащую потенции этих значений, расщепляет «я» поэта и, делая его многоликим, растождествляет личность. Заполняя пустой объём умопостигаемого бытия слова-позвонка своим чувственным бытием, поэт истрачивает своё «я» и в перспективе полностью его расходует. Это обстоятельство и имел в виду О.Э. Мандельштам, когда писал: «Время срезает меня, как монету, / И мне уж не хватает меня самого...» [Мандельштам, 1992, с.74]. Но для него «нехватка себя самого» – желанная жертва, позволяющая осуществить свой поэтический идеал: возвращение слова в музыку-гул. Говорение «вырытым из земли» противодействует платоновскому умопостигаемому слову-имени и обеспечивает полноту чувственного бытия.

Стихи Жданова о невозможности героя найти «иголку»-мир, в которой он существует, говорят о потере им своего «я». У ждановского героя – мандельштамовская нехватка самого себя; она определяется его отчуждением от своей души: найти «иголку»-мир можно, лишь выйдя из плоскости чувственного в плоскость умопостигаемого. Невозможность героя найти самого себя связана с множественностью значений

его «я», представляющих полноту его чувственного бытия; связана с тем, что он, оберегая музыку-гул от слова, осуществляет себя в чистом звучании. Это положение представляется Жданову катастрофой жизненной и творческой его героя.

Катастрофизм мандельштамовского поэтического идеала героя Жданова становится очевиден при постановке вопроса о судьбе. Вопрос о судьбе и приводит героя «Контрапункта» к пониманию утраты в слове-звучании своего «я»: «<...>. / Табун с судьбой в обнимку / несет на гривах дымку, / и на его пути / глядят стога из мрака, / как знаки зодиака. / Ты их прочти. // Но, преклонив колена / в предощущенье плена, / иголку в стоге сена / мне не найти» [Жданов, 1991, с. 14–15]. Мотив судьбы последовательно развивает «сюжеттику» «Контрапункта», отсылающую к (представленным через призму возвращения Афродиты-слова в пену-музыку) отношениям героя Жданова и его женщины. Кони-звуки спасаются «от погони / беды, пропавшей в стоне»; то есть в речи, выказывающей их отношения, звучание отъединяется от своей причины. В плане «сюжеттики» это чувственное восприятие героем его женщины, делающее невозможным осмысление их отношений: они существуют, но имени им нет. Так или иначе, их отношения должны будут разрешиться: герой останется с женщиной (они станут мужем и женой) или расстанется с ней. Способное внести ясность имя их отношений находится внутри музыки-гула героя как одно из потенциальных значений, но в чувственном бытии героя оно не может быть явлено. Определённость может дать только разгадка музыки-гула: какое из заключённых в ней значений

истинно?

То, что вопрос о судьбе возникает у Жданова в непосредственной связи с мандельштамовским поэтическим идеалом, закономерно. Говорение «вырытым из земли» – слово-звучание – обеспечивает полноту чувственного бытия; оно отнюдь не исключает из чувственного умопостижимых прошлого и будущего: оно делает их в чувственно ощущаемом настоящем неотличимыми друг от друга. Это значит, что слово-звучание являет собой нечто вроде оракула, содержащего знание о прошлом или будущем, – оракула, для толкования которого необходимо научение осуществляющему его «языку». Об этом и пишет Жданов, используя парафразы мандельштамовской образности. Так, разворачивая образ звуков-коней, Жданов изображает судьбу в образе глядящих из ночного мрака стогов сена; заготовленные для лошадей на предстоящую зиму и, следовательно, определяющие их будущее, стога предстают для героя знаками Зодиака, звездами, заключающими в себе записанное на некоем «языке» послание судьбы. Кони-звуки героя «Контрапункта» – парафраз мандельштамовской музыки-гула, визуализируемые как вспененные морские волны; а это значит, что зодиакальные знаки стогов символизируют вздымаемую в небеса волнами пену. Воспринимаемые героем Жданова как знаки Зодиака стога сена закрывают от его взгляда настоящие звёзды и подменяют их собой. В этих стихах логика мандельштамовской образности очевидна. Зодиакальные знаки стогов – это инверсия платоновской метафизики, которую О.Э. Мандельштам произвёл в стихотворении

«Нашедший подкову» в образе ночного воздуха-воды. Как и в мандельштамовском случае, у героя «Контрапункта» мир вещей вбирает в себя небесную твердь и замыкает ее в себе; то знание, которое хранили божественные небеса, в мире вещей утрачивает определённую и становится Зодиаком – речью, требующей, как и оракул, разгадки, а не осмысления.

Чтобы узнать свою судьбу, герою Жданова необходимо «прочсть» зодиакальные знаки стогов. В заключительных стихах «Контрапункта» поэт пишет о неспособности героя найти «иголку в стоге сена», то есть невозможности получения знания о своей судьбе. Эти стихи, результируя «чтение» зодиакальных знаков стогов, обнаруживают в стихотворении лауну – между «чтением» и его результатом. Есть основания полагать, что герой «прочитал» свой Зодиак, и что оно, «чтение», привело его к ошибке, в итоге определившей его потерю «иголки»-мира и самого себя. К этому выводу располагает стихотворение Жданова «Плач Иуды». В нём мотив судьбы поэт рассматривает как отношения героя со своей звездой, отношения, обнаруживающие его ошибку. Возможно, «Плач Иуды» первоначально входил в состав «Контрапункта» или, точнее, создавался «одновременно» с ним – в рамках общего для обоих стихотворений художественного замысла. Так, в финальных стихах «Контрапункта» (24 – 31) и «Плача Иуды» (19 – 24) используется одна и та же схема рифмовки. Впрочем, нетрудно догадаться, что к выделению «Плача Иуды» из «Контрапункта» Жданова привело резкое переключение тематики из регистра поэтического

творчества в религиозный регистр, вследствие чего лирический герой, приближенный к образу автора, стал «архетипическим». Так или иначе, ясно, что без разработки намеченного в «Контрапункте» мотива «чтения» Зодиака (отношения героя со своей звездой) создание «Плача Иуды» было бы невозможно. Иначе говоря, «чтение» с самого начала имело у Жданова религиозно-философский подтекст, и, хотя этот подтекст не получил в «Контрапункте» выражения, он значим для понимания стихотворения.

«Чтение» зодиакальных знаков стогов предполагает знание «языка», на котором «написано» его сообщение. «Чтение» – это отношение героя Жданова к его слову-звучанию; поэтому этот мотив, мотив «чтения» Зодиака, необходимо рассматривать в контексте мандельштамовского поэтического идеала героя. Являясь музыкой-гулом, слово-звучание героя «Контрапункта» выступает сферой потенциальных значений; это и делает его словом-оракулом. С этой точки зрения мандельштамовское возвращение Афродиты-слова в пену-музыку можно понять как процесс отказа от человеческого языка в пользу языка природы, ведь музыка-гул есть не что иное, как шум вспененных морских волн. В этом смысловом ключе – как об ученичестве у природы, научении языку «кремня и воздуха» – О.Э. Мандельштам и писал о возвращении слова в музыку-гул в стихотворении «Грифельная ода»; причём, что крайне существенно, именно в религиозно-философском контексте.

Мысль о творческой катастрофе поэта, героя Жданова, эмоционально сильно и однозначно выражена в стихотворении «Плач Иуды». В

тематическом плане стихотворение выступает разработкой одного из эпизодов евангельской истории. Иуда изображается в момент между двумя поступками – уже совершённым и предстоящим. Иуда рыдает: то, что он хотел обрести, выдавая Христа на расправу, оказалось недостижимо. Иуде открывается иллюзорность его устремлений, в них с самого начала закралась ошибка, и именно это ввергает его в отчаяние. Не раскаяние в предательстве терзает Иуду, подготавливая его решение наложить на себя руки, что-то иное. Иуда требователен к себе: он не может жить спокойно, зная, что его представления о мире – заблуждение. Но ничего другого у него нет; а значит – быть беде.

Рыдания Иуды Жданов настойчиво – дважды – называет «стихами». Следовательно, речь идёт о поэтическом творчестве. Образы Иуды и поэзии (поэта, поэтического письма) в том же смысле «одно и то же» [Жданов, Шатуновский, 1997, с.56], что и прокомментированные Ждановым образы стихотворения «Портрет отца». В данном случае объяснительной силой обладает образ Иуды. Иуду (его намерения, поступок, переживая и т.д.) характеризуют следующие стихи: «<...>. / Печать невинного греха / он снова ставит на воде, / и рыбы гложут от стиха...» [Жданов, 1991, с.16]. «Невинный грех» и «печать на воде» не являются хаотическим смешением противоположностей, уравнивающим их друг с другом. Напротив, эти образные структуры ценностно-иерархически акцентированы. Так, «невинный грех» – это поступок, обусловленный верой в его правильность, который, однако, не приводя к желаемой цели, оказывается результатом заблуждения (и ложится на плечи бременем вины).

«Печать на воде» – конструкция того же типа: то, что в замысле видится твёрдым, на деле является зыбким. Эти тропы указывают на ситуацию, когда действие, вопреки расчётам и вере в его истинность, обнаруживает свою иллюзорность. В этом же смысловом регистре даётся и (семиотически значимый) троп «рыбы глохнут от стиха» [Жданов, 1991, с.16]. Жданов уподобляет стих динамиту рыболова-браконьера. В этом образе получает выражение претензия Иуды превзойти в уловлении истинного ловца и нечестность (подложность) иудиной ловли.

Объясняя образ Иуды, Жданов говорил: «Человек, преждевременно пытающийся выйти к чистым сущностям, разрушает себя и вообще опасен – он искажает замысел Божий. Их немедленное обретение невозможно, а Иуда хотел именно этого» [Жданов, Шатуновский, 1997, с. 87]. Поэт осуждает иудин поступок; между тем он отмечает, что Иуда руководствовался намерениями самого высокого порядка. В стихотворении эта мысль проявляется в том, что образ Иуды выстраивается в контексте соперничества с Христом. В этом контексте ценностно-иерархическая двуплановость представляющих Иуду тропов становится прозрачной. Согласно Евангелию от Луки, Христос, проповедуя рыбакам на Генисаретском озере, сотворил чудо: до этого не поймавшие ни одной рыбёшки рыбаки вытащили полные сети, так что лодки стали тонуть. Рыбаков объял неведомый ужас. И тогда Иисус скал Симону Петру: «не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Лк 5, 1 – 11). Именно таковым – ловцом человеков – является Иисус. Браконьерство Иуды выступает способом

превзойти Христа-ловца. Христос улавливал человеков Божиим словом; иудин динамит – это иное слово, соревнующееся со словом Божиим. Слово Иуды – поэтическое («стих»), это слово – поэзия.

Жданов пишет о несостоятельности Иуды в споре с Христом, но самый этот спор у него определяет несомненная высота иудиных помышлений. Иуда кончает жизнь на осине – «опережая скорбь Христа» [Жданов, 1991, с.16]. По словам Жданова (он ссылается на С.С. Аверинцева), распятый на кресте Иисус и повесившийся на дереве Иуда представляют «симметричную антитезу» [Жданов, Шатуновский, 1997, с.88]. В рамках этой «антитезы» мера страданий Иуды соотносима с крестными муками Христа. В этом, на первый взгляд, – непочтительном – соотнесении скорбей Иуды и Христа зримо открывается грех иудина поступка. К предательству Иуду подвигла вера в «свою звезду»; эта вера и сообщала его намерениям высокую устремлённость. В самый трудный и решительный час своей жизни он обращается к тому, что питало его веру, – и в этом он также уподобляется Христу. Страдающий на кресте Иисус в минуту высочайшей скорби воззвал к Богу: «<...>. Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил...» (Мк 15, 34). Христос испил до дна чашу телесных страданий (на это, вероятно, и указывали Его слова); но вера не покинула Его, и он воскрес, обретя единство с Богом-отцом. Но если истинно веровавший Иисус был услышан и спасён, то Иуда терпит крах, ибо его вера иная: «Опережая скорбь Христа, / он тянется к своей звезде / и чувствует: она пуста. / В ней нет ни света, ни тепла – / одна промозглая зола. / Она – не

кровь и не вода, / ей никому и никогда / не смыть греха...» [Жданов, 1991, с. 16].

«Вера в свою звезду» – выражение идиоматическое; оно означает надежду на собственные силы (слепую Фортуну, удачу). Разумеется, это значение присутствует в стихотворении; но более важным будет увидеть, что у Жданова идиома обретает более богатое образное содержание. Звезда Иуды не даёт ни тепла, ни света, она – «промоглая зола». Ещё недавно она пламенела, теперь – пепел. Звезда-«зола» – образ-инвариант недоступных человеку («смотрящих вверх») звёзд из стихотворения Жданова «Когда неясен грех, дороже нет вины...». В данном случае его содержание определяется ключевым мотивом стихотворения, образно передающим соперничество Иуды с Христом, – мотивом (рыбной) ловли. Иуда у реки: он ещё не решился бросить вызов Христу-ловцу. Иуда раздумывает, пока «он отражается в воде» [Жданов, 1991, с.16]. Отражение возникает в свете утренней звезды, и оно указывает её, звезды, присутствие. Одновременно отражение – знак, который свидетельствует о связи Иуды и звезды. Предполагая в стихах Жданова отсылку к диалогу Платона «Государство», можно утверждать, что в отражении Иуды содержится его – умозрительная – сущность. Иудина звезда – это божественная сила, сила небес; она дарована Иуде, и он свободен распорядится ею. Иуда может обратить её на постижение своей сущности, осмысляя отражение в воде, и этот путь приведёт его к (метафизическому) единству с Богом. Но Иуда отвергает эту возможность, он мыслит постижение сущности иным способом, надеется найти её не в отражении, но в чём-то другом.

Эта надежда заставляет его вложить силы небес во взрывную мощь динамита. Взбаламученная взрывом вода уничтожает отражение Иуды: этот пенный всплеск вод, противопоставленный отражению, и есть то, в чем он полагал обрести свою сущность. Взорвавший зеркальную гладь вод заряд динамита – взрыв иудино звезды, в котором она и сгорает. Твердь-небо, недавно благоволившее Иуде, проливая необходимый для самопознания свет/даруя свет, указующий путь к самопознанию, – теперь «порастает чешуёй» [Жданов, 1991, с. 16]; твердь как бы погружается под воду, поднятую взрывом вверх, и Иуда перестаёт её ощущать. Вода, хранившая иудино отражение, взвивается дымом испарений чадающей звезды; по лицу Иуды сползает слеза – в ней «твердеет дым» [Жданов, 1991, с. 16] истлевающей звезды, и он воплощает ту – уже земную, а не небесную – твердь, которой Иуда отныне предстоит. Так, иудина звезда становится «промоглой золой».

В «Плаче Иуды» и «Взгляде» Иудин образ представляет поэзию метафорами одного и того же ряда. В «Плаче Иуды» это метафора «рыба гложет от стиха». В изобразительно-смысловой плоскости эта метафора являет образ вызванного динамитом взрыва, вспенивающего зеркальную гладь воды, на которой хранилось отражение Иуды. Раздаётся взрыв – и «твердь порастает чешуёй», становится рыбой; а воздух превращается в воду: небо застилается дымом и, скрывая утреннюю звезду, темнеет. Во «Взгляде» также присутствует образ взрыва – этой метафорой Жданов передаёт самый взгляд поэта, героя стихотворения. Сорванное со зрачка «кольцо», напоминающее чеку гранаты,



«воронка взгляда» [Жданов, 1991, с. 26], – всё это свидетельствует о том, что взгляд уподоблен взрыву; он ассоциируется с атомной войной (крылатыми ракетами) и её расхожими публицистическими образами – ‘атомный гриб’ и ‘ядерная зима’, будоражившими умы в конце 1970 – начале 1980-х годов. Когда пушенный взгляд достигнет своей цели, раздастся взрыв и «над горизонтом слова / взойдут деревья и к нему примёрзнут...» [Жданов, 1991, с.26]. Перефразируя «Плач Иуды», можно сказать, что «твердь порастает листьями», и деревья плавают внутри воздуха, как под водой; воздух здесь и есть вода, только замёрзшая, обратившаяся в лёд.

Соотнося лирического героя с Иудой, Жданов пишет, что поэт – «тот, кто вернуть свой взгляд уже не в силах». Он имеет в виду ситуацию, описанную в «Плаче Иуды». Иуде дано его отражение на воде, знак, в котором он может умозрительно постичь свою сущность. Обретаемое умом зрение есть возвращаемый себе взгляд: обращенный к зеркальной глади воды, он приходит обратно, наполненный (метафизическим) знанием. Но Иуда пренебрегает даром, он вспучивает воду взрывом. Это значение – слепое пренебрежение дарованным – имеет и взгляд-взрыв. Поэтому поэт, – тот, чей взгляд «кольцо срывает со зрачка», – никогда не сможет его вернуть.

Очевидно, что в «Плаче Иуды» Жданов использует мотивную схему стихотворения О.Э. Мандельштама: возвращение Афродиты-слова в пену-музыку, превращающее зеркальную гладь моря, на которой лежит отражение, в пенные валы. Можно предположить, что образ ждановского поэта, не сумевшего распорядится своим дарованием,

указывает на мандельштамовскую поэтическую традицию. Иуда Жданова – поэт, образ которого О.Э. Мандельштам столь ярко выразил в своих стихах. В Иудином образе Жданов осмыслил иллюзорные представления О.Э. Мандельштама о поэтическом творчестве, представления, которые он и сам некогда принимал. К творческой катастрофе Иуду-поэта приводят заблуждение о способности своей волей (в одностороннем порядке) постичь мир вещей, отчуждение от питающего его дар единства с всецелым миром и замыкающее в темноте неведения о себе одиночество. Жданов видел в Иуде нетерпеливое и самонадеянное стремление выйти к чистым сущностям – до времени («преждевременно»). В стихотворении «До слова», разворачивающем мотив «преждевременности» в ином образно-смысловом ряду, образ Иуды модифицируется и приобретает черты образа (библейского) Блудного сына. И тот, и другой образ «архетипичен»; тем не менее, образы имеют общее коннотативное значение – незрелость. Вероятно, в стихах «Контрапункт», «Плач Иуды», «Взгляд», «До слова» содержат отзвук поэтической молодости Жданова – его юношеских взглядов на поэзию. Поэт, лирический герой «Взгляда», ощущает себя иудиным «потомком» (возможно, так Жданов обозначил его следование мандельштамовской поэтической традиции); и это ощущение вызвано как раз его пребыванием в игре. «<...>. Играет в прятки сам с собою / тот, кто вернуть свой взгляд уже не в силах, / кто дереву не дал остаться прахом, / Иуды кровь почувствовав в стопе» [Жданов, 1991, с.26]. В то же время мотив игры-незрелости вмещает в себя и значение заёмности тех образов, в которых

лирический герой мыслит своё существование, – заёмности его представлений о поэзии. Это и имел в виду Жданов, комментируя иудин образ: «<...>. Каждый имеет в себе своего Иуду и каждый изживает его по-своему» [Жданов, Шатуновский, 1997, с.88]. Согласно точке зрения Жданова, зрелость поэта – не в оригинальности создаваемой им художественной системы, но в постижении подлинных сущностей, что указывает на осуществление личности поэта в его даровании – на уникальность его поэтической речи. Формальная оригинальность (своеобразие поэтики) всегда выступает следствием реализации поэтического дара.

Стихотворение «До слова» обобщает размышления Жданова о поэзии – размышления, непосредственно связанные с опытом переживания (примеренной на себя или, точнее, своего лирического героя) мандельштамовской поэтической традиции, её осмысления и преодоления.

Образность «До слова» позволяет выделить два взаимодополняющих мотивных плана стихотворения: 1-й отсылает к проблематике творчества, 2-й – к проблемам духовной жизни (религиозности). Ключевое значение в 1-м плане Жданов придаёт образам Актёра (театральной игры) и легендарного Сизифа: «Ты – сцена и актер в пустующем театре. / Ты занавес сорвешь, разыгрывая быт, / и пьяная тоска, горящая, как натрий, / в крошечной 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 обхватив, / и, с этой немотой поддерживая ссору, / свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф» [Жданов, 1991, с.5].

Эти образы выступают отсылками к философскому трактату А. Камю «Миф о Сизифе» (1942); они указывают на то, что поэт рассматривает проблематику творчества через призму концепции философа об абсурдном существовании. Подлинность человеческого существования А. Камю видел в отказе от идеологии – как экзистенцию, в которой действуют универсальные закономерности, общие для человека и природы. Согласно его точке зрения, полнота существования человека достижима лишь при условии его единения с миром природы. Это единение предполагает бесконечное умножение опыта человека, растожествляющее его образ, – умножение, в пределе исчерпывающее реальность природного мира [Камю, 2000, с.68–73]. Наиболее достоверным образцом умножения человеческого опыта (наряду с Дон Жуаном и Завоевателем) А. Камю считал Актёра: оставаясь самим собой (телесно), он играет другого человека и, умножая свой опыт, он растожествляется – делает свой образ алогичным, то есть абсурдным [Камю, 2000, с. 85–91]. Работу растожествления А. Камю метафорически обозначил в образе Сизифа, всякий раз заново вкатывающего на гору камень после того, как он срывается вниз у её вершины. Герой Жданова следует идее А. Камю об абсурдном существовании, интуитивно ощущая его ошибочность; как можно

полагать, поэт обращается к образности «Мифа о Сизифе» именно затем, чтобы указать на ложность выработанного философом представления о пути единения человека с природой.

Образный ряд 2-го мотивного плана «До слова» обширнее и структурно сложнее. Он представлен переплетающимися друг с другом и ветвящимися метафорами, визуализирующими духовное бытие лирического героя. Основой широко развёрнутой метафорической системы являются инвариантные образы героя (поэта): летящий рикошетом соловьиный свист; жизнь как сон о жизни; тень, фокусирующая идею отчуждения человека от самого себя в контексте своеобразной двусторонности человеческого бытия. Человек и его тень есть некое единство, возникающее в свете луча звезды; герой Жданова и его тень живут отдельно друг от друга, точнее, герой уходит в тень, сводя себя к единственной – телесно-чувственной – стороне бытия. Отождествление со своей тенью рождает в герое болезненное ощущение, что его жизнь – это сон, в котором он, сам того не понимая, ждёт, когда проснётся тот, кому принадлежит сон. Здесь, вероятно, речь идёт об иной – отвергнутой героем – стороне его бытия. Следствием этого является представление героя о своей поэзии как о летящем рикошетом соловьином свисте: обращённая к тому, кто слышит, поэзия с чем-то сталкивается, уходит туда, где она не слышна, и, в конце концов, становится своего рода молчанием.

“Летящий рикошетом соловьиный свист” – инвариантный образ актёрской игры в пустом зале, ключевого образа 1-го плана стихотворения. Иначе говоря, мотивные планы стихотворения Жданов

связываются парадоксом о молчании – парадоксом о таком творческом действии, в котором речь утрачивает свою смысловую функцию и мыслится как немота. Согласно Жданову, это состояние предшествует возникновению слова, это состояние до слова; следовательно, та поэтическая модель, о которой пишет поэт в стихотворении, ставит целью превращение слова в чистое звучание, которое можно трактовать как слово-молчание.

Предложенное прочтение «До слова» приводит к заключению, что образность 2-го мотивного плана стихотворения и его содержание в целом проблематизирует поэтический идеал О.Э. Мандельштама. Мандельштамовский подтекст 2-го плана «До слова» проясняет образ жизни как сна о жизни. Этот образ можно считать перифрастической разработкой стихов О.Э. Мандельштама из «Грифельной оды»: «Мы стоя спим в густой ночи / Под тёплой шапкою овечьей. / Обратно, в крепь, родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью...» [Мандельштам, 1992, с.753]. С О.Э. Мандельштамом связан также и мотив игры (в 1-м мотивном плане «До слова» реализованный в образности «Мифа о Сизифе» А. Камю).

Сочетая мотивные планы «До слова» друг с другом, Жданов нарабатывает смысловой массив стихотворения, высвечивающий мысль о творческой и жизненной катастрофе своего героя. Мысль Жданова оформляется постепенно, пробивая себе путь сквозь иллюзорные представления героя о творчестве, которые, ощущая их гибельность, он не может преодолеть. Эта особенность определяется тем, что Жданов осуществляет полемическое осмысление идей А.

Камю и О.Э. Манделштама изнутри их (близких друг другу) философской и поэтической систем. Проблемный узел, связывающий эти системы, – вопрос о человеческой личности; этот вопрос обнаруживает противоречивые отношения чувственного (телесного) бытия и бытия духовного (умопостигаемого). Герой Жданова чувствует, что жизнь-игра размывает его личность, которая теряется в чувственном многообразии существования, в его хаотической стихии. Игровое умножение опыта отчуждает от героя его духовное измерение; ещё точнее, вводит в заблуждение о духовности, подменяя воспоминание сновидением. Возможно, мотив сновидения имеет у Жданова и шекспировский подтекст; во всяком случае, его можно детализировать, обратившись к диалогу Гамлета с Розенстерном и Гильденкранцем, в котором принц, связывая сон и тень, говорит о «напыщенных героях», которые, в сущности, есть только «тени нищих» [Шекспир, 1996, с.61–62].

Однако критика философии А. Камю изнутри его системы становится состоятельна, когда Жданов вводит образность абсурдного существования в контекст художественной философии О.Э. Манделштама. Образ Сизифа представляет жизнь-игру в философских категориях А. Камю, но одновременно отсылает и к манделштамовскому поэтическому идеалу. В частности, к названию книги О.Э. Манделштама «Камень» (1913), символически обобщающему творческие устремления поэта. Образ камня воплощает манделштамовскую идею творчества: поэт уподобляет поэзию архитектуре, поэтическое письмо – возведению храма («Я ненавижу свет...», «Айя-София», «Notre

Dame»). По его мысли, архитектурные формы стиха преобразуют «недобрую тяжесть» слова и в результате возникает «прекрасное» здание поэзии. Чувственно воспринимаемую архитектурность манделштамовского стиля принято возводить к кружковому противостоянию акмеизма поэзии символизма (с её невещественностью). Между тем, манделштамовский стиль имеет внутреннюю логику. Эту логику и обнаруживает выявляемая Ждановым в «До слова» художественно-философская связь камня-творчества О.Э. Манделштама с камюнианским образом Сизифа.

Так, можно увидеть, что манделштамовский образ Айя-Софии отвечает идее жизни-игры «Мифа о Сизифе». О.Э. Манделштам пишет, что некогда это архитектурное сооружение было храмом Дианы Эфесской, позже стало христианским собором, а затем – исламской мечетью; но, может быть, и это не конец его истории. Для поэта Айя-София – это идеальный образец архитектурного творчества, имеющий своего рода «досмысловую» духовность. Её каменная громада (постройка) отвлечена от какого-либо духовного содержания или, что (то же самое, но), точнее, потенциально включает в себя любое из возможных значений: «И мудрое сферическое зданье / Народы и века переживёт, / И серафимов гулкое рыданье / Не покоробит тёмных позолот» [Манделштам, 1992, с.17]. Стихотворение «Я ненавижу свет...» показывает, что манделштамовская «досмысловая» духовность образа камня-творчества, по своей сути, противоречит какому-либо определённому духовному значению творческого акта: «Я ненавижу свет / Однообразных звёзд. / Здравствуй

мой давний бред, – / Башни стрельчатой рост. // Кружевом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань» [Мандельштам, 1992, с. 14]. Эти стихи производят впечатление, что О.Э. Мандельштам «архаизирует» творческий акт, находя в камне-творчестве тот же порыв, что и у библейских строителей Вавилонской башни. Впрочем, архитектурная проблематика творчества выступает у О.Э. Мандельштама аналогией творчества поэтического: обретение «досмысловой» духовности камня-творчества, снимающей духовное значение Айя-Софии и собора парижской Богородицы, соответствует представленному в стихотворении «Silentium» возвращению Афродиты-слова в музыку-пену. Самый образ камня-творчества был, вероятно, навеян О.Э. Мандельштаму известным афоризмом Ф.В.Й. Шеллинга (или сходными с ним высказываниями Ж. де Сталь и И.В. Гёте), что архитектура – это застывшая музыка.

Осуществляя свою жизнь-игру, герой Жданова предстаёт камюнианским Сизифом, катящим в гору мандельштамовский камень. Образ Сизифа в «До слова» – это иная плоскость поэтического идеала О.Э. Мандельштама, и именно к нему – к идее возвращения Афродиты-слова в пену-музыку – он подводит. Но Жданов реализует эту идею, тонко переосмысливая образность стихотворения «Silentium». Метафору 'жизнь как сон о жизни', восходящую к мандельштамовскому образу 'спать стоя', Жданов изображает как распадение личности героя – отчуждение от самого себя и уход в свою тень: «И тень твоя пошла по городу нагая / цветочниц ублажать, размещивать гульбу. / Ей

некогда скучать, она совсем другая, / ей не с чего дудеть с тобой в одну трубу. / И птица, и полёт в ней слиты воедино, / там свадьбами гудят и лёд, и холода, / там ждут отец и мать к себе немного сына, / а он глядит в окно и смотрит в никуда» [Жданов, 1991, с.5]. Мотив отношений человека и его тени связан у Жданова с метафизикой Платона; его источники – размышления платоновского Сократа о человеческом знании. Жданов пишет, разворачивая образ разгуливающей по городу тени героя, что «и птица, и полёт в ней слиты воедино». Этот образ откликается на так называемый символ пещеры Сократа. Платоновский Сократ утверждал, что чувственное восприятие человеком мира вещей есть видение теней, которые отбрасывает божественный мир сущностей. В другом месте своих рассуждений Сократ отмечал, что вещи содержат в себе умопостижимое знание, выступая в роли знаков, подобных теням или отражениям в воде, возникающим в отношении человека и светила (звезды). Однако открыть знание в тени-знаке человек способен, обратившись к своей душе, которая хранит воспоминания о божественном мире, мире, где она пребывала до того, как была заключена (за какой-то проступок) в темницу плоти [Платон, 1990, с.295–298].

Стихи Жданова о тени героя, о его существовании, отчуждённом от самого себя, визуализируются в координатах сократовских идей о знании. Герой – в квартире-пещере многоэтажки; он стоит у окна; теснина соседних домов скрывает небо; герой видит на земле тень, в которой угадываются птица и полёт; но для него это лишь темное пятно, в котором ничего не разобрать. Обобщая, Жданов показывает,

что наличная реальность мира предстаёт перед героем тенью; они сливаются, и получается так, что он «смотрит в никуда». В контексте образов идущего навстречу слова и жизненного креста, завершающих стихотворение, герой Жданова мыслится как воплощение библейского Блудного сына; но актуальный контекст стихов о взгляде в никуда определяется идеей Сократа об умопостигаемом знании, – знании, являющем собой воспоминание души о божественном мире. Немота героя, мандельштамовская пена-музыка, музыка-гул, выступающая его речью, выражает духовную пустоту, неспособность души героя выйти из добровольного плена телесной чувственности.

Жданов осмысляет существование своего героя через призму платоновского «символа пещеры»; это значение передаёт образ ледяного взгляда его героя, тот самый взгляд-взрыв, о котором он писал в одноимённом стихотворении. Герой «смотрит в никуда» именно потому, что прозрачное оконное стекло под его взглядом покрывается морозной наледью, подобно водной глади зимой. Можно предположить, что образ ледяного взгляда – это образ-инвариант мандельштамовской пены-музыки. Этот образ позволяет понять связь Жданова «символа пещеры» с поэтическим идеалом О.Э. Мандельштама. Как мы уже отмечали, в «Silentium» возвращение Афродиты-слова в пену-музыку визуализируется как вспенивание зеркальной глади моря, стирающее отражение в воде Венеры, утренней звезды. Эта визуализация объясняется тем, что идейным центром в «Silentium» выступает борьба О.Э. Мандельштама с содержащимся в осмысленном слове умопостигаемым знанием,

знанием, заключённым в слове-имени: влекущее к чувственному единству с природой слияние с «первоначалом мира» разрушает образ Афродиты, богини любви, образ, хранящий сущность «безвидной» эротической чувственности. Строго говоря, мандельштамовский поэтический идеал противостоит метафизике Платона, противостоит идее духовного постижения зримого мира вещей как реальности знаков, в которых отражается мир сущностей. Образ ледяного взгляда героя Жданова и передаёт это противостояние.

Растворение личности героя в природной стихии Жданов рисует в перифрастических образах поэзии О.Э. Мандельштама, но под таким углом зрения, под которым мандельштамовский поэтический идеал открывает разрыв человека с самим собой и мирозданием. В платоновском контексте желаемое О.Э. Мандельштамом слияние с «первоначалом мира» означает замыкание человека в сфере чувственного бытия, делающее невозможной для него связь с божественным миром сущностей. Пребывание героя Жданова в состоянии до слова – это существование без Бога; поэтому его образ поэт наделяет чертами библейского Блудного сына. Ждановский угол зрения на образность О.Э. Мандельштама образуется синтезом платоновской метафизики и христианского вероучения. Обращение Жданова к богословской традиции христианского платонизма предопределяется полемическим осмыслением мандельштамовской поэзии. Стихотворение «Нашедший подкову» показывает, что главное препятствие на пути слияния с «первоначалом мира» О.Э. Мандельштам видел именно в этой богословской традиции.

В заключительных стихах «До слова» Жданов создаёт впечатляющую картину мандельштамовского слияния своего героя с «первоначалом мира», показывающую полное расподобление личности и бесплодность замкнутого существования внутри природного мира: «Ты падаешь, как степь, изъеденная зноем, / и всадники толпой соскакивают с туч, / и свежестью разят пространство раздвижное, / и крылья берегов обхватывают луч. / 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» [Жданов, 1991, с.5–6]. Образный строй ждановских стихов является полемической инверсией представления О.Э. Мандельштама о «первоначале мира», согласно которому у истоков мироздания стоял Океан. Герой Жданова уходит в природный мир, становится степью, испепеляемой зноем, и в этот момент открывается твердь и из неё изливается животворная река (дождь). Там, на небесах, и находится подлинный исток мироздания, тот самый гомеровский Океан, который О.Э. Мандельштам ошибочно отождествил с природным миром – хаосом вспененных волн моря.

Жажда иссушенной зноем степи, с которым отождествляет себя герой, – это парафраз духовной жажды героя пушкинского «Пророка». Но чтобы постичь подлинный источник существования, герою необходимо обрести свою личность в слове, воплощающем его духовное бытие; и именно это он не способен сделать, ибо не может сбросить с себя очарование мандельштамовского поэтического идеала и продолжает «спать стоя». Чаемый героем

крест – это жизненный крест, судьба, в которой осуществляется личность. В то же время, это крест Христова подвига, за которым открывается божественный мир сущностей. Так, в другом стихотворении – «Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...» – Жданов писал: «Я не блудил, как вор, воли своей не крал, / душу не проливал, словно в песок вино, / но подступает стыд, чтобы я только знал: / то, что снаружи крест, то изнутри окно» [Жданов, 1991, с.79]. Крест судьбы своего героя Жданов мыслит как архимедов рычаг: только с его помощью герой способен перевернуть мир и себя, ушедшего в этот мир, и, превратив горизонталь мандельштамовского моря, «первоначала мира», в вертикаль духовного истока мироздания, соединиться с небесами, соединиться с Богом.

Жданов неспроста связывает духовную жажду своего героя с крестом-рычагом. Крест-рычаг – это образ, обещающий встречу героя и слова, их соединение. С этой точки зрения образ креста-рычага противопоставлен мандельштамовскому поэтическому идеалу – музыке-гулу, в котором герой и слово отчуждены друг от друга. Нет сомнения, что тянущееся к герою Жданова слово является отсылкой к данному в Евангелии от Иоанна образу Иисуса Христа: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца» (Ин 1, 14). Крест-рычаг, с которым герой связывает надежду на перемену участи, Жданов мыслит как образ, разрешающий заблуждения мандельштамовского поэтического идеала, и именно потому, что этот идеал ставит проблему Божественного логоса – Слова, облечённого в плоть.

В ранних стихах О.Э. Мандельштам был склонен антиклизировать свой поэтический идеал, однако в произведениях зрелого периода, например, в «Грифельной оде», он прибегает уже к христианской образности. Идеино-философским фундаментом «Грифельной оды» выступает известный нам по стихотворению «Silentium» мотив возвращения слова в музыку: «Звезда с звездой – могучий стык, / Кремнистый путь из старой песни, / Кремня и воздуха язык, / Кремень с водой, с подковой перстень. / На мягком сланце облаков / Молочный грифельный рисунок – / Не ученичество миров, / А бред овечьих полусонок. // Мы стоя спим в густой ночи / Под теплой шапкою овечьей. / Обратно, в крепь, родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью» [Мандельштам, 1992, с.74–75]. Между тем, здесь этот мотив существенным образом христианизирован. На христианизацию поэтического идеала О.Э. Мандельштама работают реминисценции «из старой песни» – романса на стихи М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», то есть из положенных Е.С. Шашиной в 1861 году на музыку и как бы обратившихся в неё слов лермонтовского стихотворения. Но ключевую роль О.Э. Мандельштам отводит не им, а уподоблению своего героя ученику Христа, апостолу Фоме, который, согласно библейскому преданию, признал восстание Иисуса из мёртвых лишь после прикосновения к Его смертельным ранам (Ин 20, 25 – 28). Как следует из «Грифельной оды», исход слова в музыку есть научение языку природы; христианская же образность призывает видеть в этом научении акт обретения истиной веры. О.Э. Мандельштам отождествляет природу

и Бога; можно предположить, что в основе этого тождества лежит представление о распятии – понятом как Божественный логос – Христа. Иисус умирает на кресте, и, следовательно, мертвеет плоть, которой было облечено Слово. Слово камнеет, теперь это слово-позвонок, которым, как писал О.Э. Мандельштам в стихотворении «Нашедший подкову», играют дети.

По О.Э. Мандельштаму, скончавшийся на кресте Христос растворяется в природе – чувственном мире, являющем собой Бога. Если же это так, воскресение Христа и обретение веры возможно лишь в таком слове, которое реализует чувственное восприятие мироздания – в слове-звучании, которое есть музыка-гул, сочетающая в себе все возможные потенциальные значения (металлическая цепочка, песня пеночки и человеческая речь). Так музыка-гул становится у О.Э. Мандельштама Божественным логосом, Словом, облечённым в плоть. В этом слове-музыке мандельштамовский герой соединяется с Богом, «первоначалом мира», подобно тому, как апостол Фома обретает веру в бессмертного Христа: «<...>. / Блажен, кто называл кремень / Учеником воды проточной. / Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве. // И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета, / Кремня и воздуха язык, / С прослойкой тьмы, с прослойкой света; / И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни, / Как в язву, заключая в стык – / Кремень с водой, с подковой перстень» [Мандельштам, 1992, с. 76].

Согласно О.Э. Мандельштаму, слово-музыка отвечает истинной вере в Христа, искажённой христианским платонизмом. Поэтому поэт



связывает её обретение с иконоборчеством, противостоящим православной догматике: «Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором. / И ночь-коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит. / С иконоборческой доски / Стереть дневные впечатленья / И, как птенца, стряхнуть с руки / Уже прозрачные виденья!» [Мандельштам, 1992, с.75]. Ассоциация истинной веры с иконоборчеством вызвана у О.Э. Мандельштама, вероятно, представлением о том, что икона – изображение Христа в формах живописи – является эквивалентом слова-имени, окаменевшего, как он считал, слова-позвонка, содержащего отвергаемое поэтом умопостижимое знание о Боге, знание, мертвящее знание чувственное.

В контексте возникающего в стихотворении «До слова» вопроса о Божественном логосе крест-рычаг предстаёт образом, направленным Ждановым на преодоление христианизированного мандельштамовского поэтического идеала, по сути, псевдохристианского. Вероятно, борьба О.Э. Мандельштама с традиционным христианством (мотив иконоборчества) и вызвала у Жданова мысль об иудинном грехе мандельштамовского поэтического идеала, которую поэт образно разработал в стихотворении «Плач Иуды». Можно допустить, что представление О.Э. Мандельштама о Божественном логосе как о слове-музыке, в котором происходит слияние с «первоначалом мира» – чувственно воспринимаемой природой – определяется стремлением утвердить фундаментальное значение сформулированного в теории психоанализа З. Фрейда бессознательного человека. Свой поэтический идеал, подменяющий

умопостижимые отношения человека с божественным миром сущностей чувственными отношениями с миром вещей, О.Э. Мандельштам обставлял христианской образностью и тем самым создавал иллюзию связи своей поэзии с духовной традицией христианства. Стихотворение Жданова «До слова» передаёт катастрофизм следования мандельштамовскому поэтическому идеалу, принятому поэтом, героем стихотворения, – идеалу, который уводит героя, очарованного его художественной свободой, в сторону от действительного источника бытия человека и обрекает на небытие,

В условиях острого дефицита духовной жизни 1960 – 1970-х годов, времени поэтической молодости Жданова, яркая метафоричность мандельштамовской поэзии, в определённой мере аккумулировавшая христианскую мистику символистов и футуристическую самооценку слова, многим представлялась школой восхождения к истинным высотам духа. Безусловно, в те годы поэтический идеал О.Э. Мандельштама был значим и для Жданова. Однако, в отличие от многих поэтов своего поколения, а по существу – и последующих поэтических поколений, он сумел осмыслить тупиковость избранного творческого ориентира. В стихотворении «Концерт» Жданов решительно оспорил мандельштамовский поэтический идеал возвращённого в музыку слова и противопоставил иной – идеал воссозданного из звучания человеческого существования одухотворенного слова: «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» [Жданов, 1991, с.9]. Стихотворение «До слова» подводит итог художественно-философским исканиям Жданова, в начале творческого пути поэта во многом – но далеко не во всём! – ориентированным на мандельштамовскую традицию. С этой точки зрения «До слова» предстаёт историей изживания вызванных влиянием поэзии О.Э. Мандельштама творческих заблуждений и, одновременно, историей становления поэтической личности Жданова, поэта колоссальной духовной силы и подлинного мастерства.

#### Библиографический список

Жданов, И. Место земли/ И. Жданов – М.: Молодая гвардия, 1991. – 112 с.

Жданов, И. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова/ И. Жданов, М. Шатуновский – М.: Издательство Университета истории культуры, 1997. – 88 с.

Камю, А. Миф о Сизифе; Бунтарь/ А. Камю – Минск: Попурри, 2000. – 233 с.

Мандельштам, О. Э. Собрание произведений/ О. Мандельштам – М.: Республика, 1992. – 576 с.

Платон. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 3/ Платон – М.: Наука, 1990. – 860 с.

Шекспир, У. Собрание сочинений. В 3-х тт. Т. 1/ У. Шекспир – Харьков: Фолио, 1996. – 608 с.

Шкловский, В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)/ В.Б. Шкловский – М.: Советский писатель, 1990. – 129 с.

УДК 821.161.1 Жданов  
**Н.И.Завгородняя**  
Алтайский государственный  
педагогический университет, Барнаул

#### «ТЕНЬ ПРИЗРАКА» И.БРОДСКОГО В СТИХОТВОРЕНИЯХ ИВАНА ЖДАНОВА<sup>1</sup>

**N.I.Zavgorodniaia**  
Altai State Pedagogical University, Barnaul

#### «SHADOW OF A GHOST» BY I. BRODSKY IN THE POEMS BY IVAN ZHDANOV

**Аннотация.** В статье предлагается реконструкция и интерпретация одного из центральных, по мнению автора, в поэтике И.Жданова мотива «тени». Стихотворение И.Жданова «Так ночь пришла» видится как концептуальный «ответ» поэта И.Бродскому на его «Огонь, ты слышишь, начал угасать». В рамках метатекстуального подхода осуществляется анализ «теневых объектов» поэтики И.Жданова. Вектор анализа двух текстов и характер комментария к другим стихотворениям И.Жданова определен тезисом, что категория тени в его поэтике – инвариант и одновременно альтернатива «тьме» И.Бродского.

**Ключевые слова:** метаболическая трансформация, субъект-субстанция, мотив тени, семантический комплекс «затягивание-тяготение».

1. Исследование выполнено по проекту РФФИ и Министерства образования и науки Алтайского края «Алтай в отечественной литературе XX-XXI вв.: культурно-туристический потенциал»

**Abstract.** *The article proposes the reconstruction and interpretation of one of the Central, in the author's opinion, in the poetics of I. Zhdanov's motif «shadows». I. Zhdanov's poems « so the night came «is seen as a kind of» response «of the poet I. Brodsky to his»Fire, you hear, began to fade». Within the metatextual approach the analysis of «shadow objects» of I. Zhdanov's poetics is carried out. The vector of analysis of the two texts and the nature of the commentary to the other poems of I. Zhdanov is determined by the thesis that the category of shadow in his poetics is an invariant and at the same time an alternative to «darkness» of I. Brodsky.*

**Keywords:** *metabolic transformation, subject-substance, shadow motif, semantic complex «tightening-pulling».*

«Он как бессмертный лунный заяц бежит от этих комментаторов из Москвы обратно на Алтай, оттуда в Крым, в Симеиз, ставший ему родным, потом еще куда-нибудь дальше» (В. Бондаренко о И.Жданове) [Бондаренко, <http://www.istmat.info/node/25514>].

«Викторова затынула серьезность поэтического процесса, вверженность, углубленность в поэтическую стихию серебряного века» (И.Жданов о Б.Викторове)[Жданов, <http://ivanzhdanov.com/article10.htm>].

«Получается, что перед уничтожением все равны. <...> Когда ты хочешь зафиксировать свое переживание, ты утверждаешь мир как катастрофу, которая, по Аристотелю, выводит к катарсису. И каждую вещь ты должен высказать как на духу. <...> Меня заинтересовали объекты, не существующие в природе, но живущие в духовных измерениях (Иван Жданов) [Бавильский, <http://new.topos.ru/>

article/1170].

Традиционно И. Жданова относят к поэтам-метареалистам (по версии М. Эпштейна) или - метаметафористам (по версии К. Кедрова). Метареализм, по определению М. Эпштейна, это расширение реализма на область вещей невидимых, усложнённая реальность, обнаруживающая свою многомерность. Для метареализма как художественной стратегии, по мнению исследователей (М. Айзенберг, М. Эпштейн), характерна тенденция нестабильности и рассеянности структуры. Структура предстаёт в обломках форм: внутри этой структуры – перетекания из одного состояния в другое, ощущение неустойчивости, текучести. Принцип метареалистической картины мира – «единомирие», где одна реальность проникает в другую и становится ею. Наблюдается и характерное отсутствие лирического «я», а первым планом выступает прозрачный мир первообразов-вещей, которые сохраняют свою изначальную форму даже после исчезновения внешней формы. Сегодня творчеству И.Жданова посвящены работы многих исследователей (Н. Александрова, Н. Славянского, М. Эпштейна, С.Комарова, Е. Ивановой, О. Северской, Е. Даенина, В. Шубинского, В. Арабова, Е. Дмитриевой, А. Уланова, Е. Степанова, М.Липовецкого, В. Н. Курицына, О. В. Богданова, А. Ю. Закуренко и др.), в которых общим местом стало утверждение о том, что И. Жданов – поэт-метареалист. В. Славецкий в частности отмечает, что Иван Жданов вполне последователен в отражении известной парадоксальности, алогизма существования. Поэт работает на приёме не

столько бокового, косвенного зренья, сколько «перевернутого видения». На фоне авангардистской традиции исследуют стихотворные тексты поэта И. Е. Васильев, С. М. Козлова, Е. А. Князева и др. Актуальным сегодня становится и рассмотрение творчества И. Жданова в аспекте геопоэтики. В новых диссертационных исследованиях авторы обращаются к ждановской биографии, отмечая, что родившийся на Алтае, И. Жданов воплотил в творчестве космологическую стихию природного мира родного края в ее таинственном величии, первозданности и вековечности покоя лесных просторов [Чижов, 2016].

Лариса Вигант в предисловии к книге И. Жданова «Уединенная мироколица» указывает, что в текстовую часть книги вошло немало стихотворений, написанных на Алтае [Вигант, 2013]. «Мороз в конце зимы...», «Любовь, какмышь летучая скользит...», «Ты, смерть, красна не на миру...», «Дом», «Зима» родились в поселке Белоярск, в родительском доме, на улице Чкалова, в квартире племянника. В это время автору 26-27 лет. Сегодня эти произведения – классика русской поэзии. На пороге пятидесятилетия поэт приезжает на родину и остается на год: живет в Усть-Таланке, путешествует по Алтаю. Стихи «Прыщут склоны перезрелой глиной...», «Рук споткнувшейся Шамбалы взмах...» отобраны в «Уединенную мироколицу» из «тулатинского периода»; «По поводу Дон-Кихота» - стихотворение, созданное в этот же временной отрезок, но в Барнауле. По отношению к поэтической топонимике И. Жданова исследователями применяется и определение «деревенский космос», который, по мысли Л. Вигант,

перенесен поэтом «в стихотворные полотна, и географически связан с деревней Усть-Талатинкой, где родился поэт, с типичным пейзажем Горного Чарыша» [Вигант, 2013, с. 6].

Рефлексия Жданова о Бродском – вопрос, также поднимаемый в филологических штудиях нередко. Направление, которое они, как правило, приобретают, определяется как «сближение-отталкивание». У самого Ивана Жданова читаем: «В целом, он (Бродский) из тех могикан, которые придерживаются лирического героя... Поэты, которые пытались продолжить традицию «лирического героя» неизбежно приходили к тому, что их поэзия становилась всё более рефлексивной даже на слабое раздражение. Например, не нравятся тебе... эти дома. Ты можешь об этом написать. Но в этом не будет главного – концепции всемирности, где ты не потерян, не заброшен. У меня должен быть Бог. Бог – это конкретная категория. И вот если она есть, то её можно даже не замечать. Это становится стабильным, естественным, прозрачным... При всей своей неистовости Бродский демонстрирует в стихах какую-то трогательную слабость. Я давно это открыл. А если поглубже вникнуть в его поэзию 50-х годов, чувствуются интонации то Мартынова, то Винокурова, то Симонова, то даже Тушновой. Оно и понятно: тогда все зачитывались стихами этих поэтов... Больше всего мне по душе стихотворение Бродского о чёрном коне. Там такие строки:

Зачем он чёрным воздухом дышал?  
Зачем во тьме он сучьями шушал?  
Зачем струил он чёрный свет из глаз?  
Он всадника искал себе среди нас.

Я подумал, что может, этот чёрный конь тень призрака, который зовет в пропасть... Бродский своего черного коня сам не понял до конца. А за этим стоит многое. Так, например, кто-то из поэтов писал: мол, там, где когда-то был полигон, всё заросло и застроилось, а трава до сих пор шевелится...» [Жданов, 2005, с. 78].

Еще один автокомментарий создает продуктивный контекст для нашего размышления о ведущем, как нам представляется, в ждановской лирике мотиве «тяготения-притяжения тени»: «Сквозь глубину всех вещей, объединяя их, как ветви одного дерева, просвечивают буквы этого языка... Принцип обратного сравнения. Понятно ли вам это? Бывают явления, для которых нет общих понятий, вернее, есть, но человек о них только догадывается. Допустим, всё, что летит: птица, бабочка, но ведь ещё и самолёт, и воздушный змей... Конечного слова для этого понятия нет. Слова здесь, как железные опилки вокруг магнита, обозначают силовые линии, хотя сами этими линиями не являются... Если понять принцип обратного сравнения, то мои стихи не покажутся такими уж сложными. Я спрашивал у многих, как они понимают строку: „Внутри деревьев падает листва“. У кого душа расширена говорили: „Это осень“. Другие говорили: „Это зима“. А в контексте, где эта строка находится, речь идет именно о зиме. Это ведь бесконечное падение листьев... Если предмет неясен, гляди чуть в сторону, вскользь и ты его увидишь... Так и в стихах косвенным зрением нащупываешь „вжж-вжж“, как бы обход такой делаешь, изгибаешь взгляд. А название это не то что умерщвление вещи...» [Жданов, 2005, с. 89].

Стихотворение И.Жданова «Так ночь пришла» видится как своеобразный «ответ» поэта И.Бродскому на его «Огонь, ты слышишь, начал угасать». Оставив за скобками нашего интереса вопрос о концептуальном для Жданова удалении-упразднении лирического героя из художественного мира, также как и анализ законов ждановского неевклидова пространства, альтернативного «герметизму» Бродского, остановимся на «теневых объектах» поэтики И.Жданова. Вектор анализа двух текстов и характер комментария к ним определен тезисом, что «Тень» в поэтике И.Жданова – инвариант и одновременно альтернатива «Тьме» И.Бродского.

Семантические доминанты «тени» в тексте И.Бродского – угроза, воинственность, смертельная битва «огнем». Это погружение в экзистенциальную «тьму». Тьма у Бродского – слетающая «с высоты» Валькирия и одновременно – заполняющий героя изнутри «до подбородка» - смертный холод «темноты». Лирический сюжет завершен печатью, на которой – древнее изображение мертвого человека (перевернутый восклицательный знак), маской смерти – «неподвижно застывших» глаз, ритуальным «горючим дымом» под потолком. Смерть в тексте Бродского констатирована дважды – «огонь угас». Тем парадоксальнее видится адресация 'ты слышишь'. Так, за гранью небытия остается некто (у Бродского это Язык, Бог, Смерть, Память), пребывающий за границами Тьмы. Финальное двустийе «примиряет» свет и тьму в границах текста Бродского посредством инвариантной пары «блик-темнота».

Таблица 1.

## Сравнительно-сопоставительный анализ текстов

Иван Жданов «Так ночь пришла, сближая все вокруг...»	Иосиф Бродский «Огонь, ты слышишь, начал угасать...»
<p>Так ночь пришла, сближая все вокруг и, в собственные тени погружаясь, ушли дома на дно прикосновений. И бой часов был переплавлен в тень, дающую немое представление о медленном смещении расстояний. Казалось, никого не обходило присутствие погасшего огня. 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. 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.</p>	<p>Огонь, ты слышишь, начал угасать. А тени поуглам - зашевелились. Уже нельзя в них пальцем указать, прикрикнуть, чтоб они остановились. Да, воинство сие не слышит слов. Построилось в каре, сомкнулось в цепи. Бесшумно наступает из углов, и я внезапно оказался в центре. Все выше снизу взрывы темноты. Подобны восклицательному знаку. Все гуще тьма слетает с высоты, до подбородка, комкает бумагу. Теперь исчезли стрелки на часах. Не только их не видно, но не слышно. И здесь остался только блик в глазах, застывших неподвижно. Неподвижно. Огонь угас. Ты слышишь: он угас. Горячий дым под потолком витает. Но этот блик - не покидает глаз. Вернее, темноты не покидает.</p>
(Иван Жданов)	(Иосиф Бродский)

В тексте И. Жданова традиция мифопоэтического истолкования образа «тени» оригинально преодолевается. Сюжет угасания огня в «здешнем» пространстве – продлен по траектории ждановской метаболы: дома погружаются в собственные тени (т.е. плоскость уходит - в объем), а достигнув «дна прикосновений» - обретают новую глубину. Метаболическую трансформацию образа тени определяют глагольные формы, с помощью которых время у Жданова приобретает качества и, следовательно, характеристики – субстанции: 'запружен' (очертаньем) и 'переплавлен' (в тень). Субъект в лирике Ивана Жданова фатально устремлен, как нам видится, - к субстанции - и в ней расплавлен неслучайно. В этом приближении к материи бытия, нерациональной «тяге» или «тяготении» мы находим одну из главных характеристик ждановской художественной философии. «Все дело в источнике света, который и тень огня делает смиренной» [Жданов, 2005, с. 6].

В стихотворении «До слова» мы видим первое «отслоение» тени от субъекта (размежевание Личности и Сущности, исход души из тела, отказ музыки от Орфея): «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». Ключевым в истолковании мотива «тяготение тени» нам видится ждановский выбор глагола с корнем «тян» (некий «ян» для «инь»-тени): «рождается впотьмах само собою слово //и тянется к тебе, и ты идешь к нему».

В стихотворении «Мастер» находим вариацию мотива тени как запечатления. Тень как проекция

объема, печать, указывающая на место перехода из мира разделенных форм – в мир лемовского и тарковского Соляриса, это субстанциональный, порождающий материю Разум: «Займи пазы отверстых голосов, // щенячьи глотки, жаберные щели, // пока к стене твоей не прикипели // беззвучные проекции лесов!»

Тень-пространство в поэтике И.Жданова – это и «мгла» (избыток тьмы), и «пустота» (ее аннигиляция). Обе «версии смысла» союзно существуют в ждановской лирике: «Но звук сошел на нет. И вот на ровной ноте // он держится в тени, в провале пустоты.» («Крещение») и «Паутину вяжет мглою // снегопада паучок» («Баллада»).

В тексте «Плача Иуды» бездной пустоты оборачивается звезда, однако вновь воспротивиться притяжению судьбы невозможно: «Иуда плачет – быть беде! // Опережая скорбь Христа, // он тянется к своей звезде // и чувствует: она пуста.»

Ждановская метабола «тянет тень» актуализирует мотив погружения в холодные воды вечности. В ждановской поэтической лексике частотным становится глагол «тонуть»: «Вода в глазах не тонет – признак грусти. // Глаза в лице не тонут – признак страха. // Лицо в толпе не тонет – признак боли.»

Динамику мотива растворяющегося-призрачного-прозрачного вертикального пространства как универсальной модели мира можем наблюдать в тексте ждановского стихотворения «Дождя отвесная рука»:

Дождя отвесная река  
без берегов в пределах взгляда,  
впадая в шелест листопада,

текла в изгибах ветерка.  
Она текла издалека  
и останавливалась где-то.  
И, как в мелодию кларнета,  
в объем вступали облака.  
Я не видал подобных рек.  
Все эти заводы, стремнины  
мне говорили: без причины  
в ней где-то тонет человек.  
И лужи, полные водой,  
тянулись вверх, когда казалось,  
что никому не удавалось  
склоняться, плача, над собой

Наблюдение за движением мотива в поэтике стихотворений, включенных в книгу «Уединенная мироколица», приводит к следующим выводам. Ждановский мир приобретает черты идеального, когда всякая форма (линия и статика) размывается, и тут же утрачивает их, поскольку сила, источающая стихийное притяжение – неподвластна человеческому рассудку и одновременно естественна для него: «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.» Культурологический сюжет погружения в первозданные воды различим весьма ясно: «За руки, медленно, как по воде, // словно во тьму, осторожно ступая, – // так мы пойдем». Еще один пример сюжета следования притяжению вечности: «Мы молча в шепот сходим // и там себя находим».

Однако переход к метафизической «фазе» бытия не всегда столь плавно. Встречается у Жданова и образ плавильной печи в пыточной, где твердая

форма (душа) огнем и водой – преобразуется в момент последней метаморфозы: «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.//Рванется в сторону душа, и рябью шевельнется//тысячелетняя река из человеческих глаз.//Я в этой ряби растворюсь...»

Еще один извив метаболического преобразования мотива задан окказионализмом, в котором семантика холода в ждановской «плавильне мира» уступает место иному «температурному режиму», не понижая тем не менее градуса переживания: «Глухое эхо втеплено в молчанье,//оно блестит на устной пиктограмме//изрезанного откликами ветра». Здесь в образе печати древнего языка соединяются визуальный и аудиальный семантические планы («как угол, запечатанный в оправу//на нем пересекающихся стен»).

В тексте «Поэмы Дождя» семантическое поле «прозрачная тень-вода» приобретает на лексическом уровне каскадный характер, сравнимый, пожалуй, с самым «водным» миром русской поэтической традиции - пастернаковским:

«Еще остекленевшее дыханье, колючее, как угольный рисунок, еще не отрешенный от холста, тебе напомнит привкус хлорофилла, прозрачного в безлиственном лесу, где мир двоит в присутствии дождя и бережною кровью отраженья, процеженного отсветами солнца, опутывает воздух и хранит.

Попробуй отказать ему в величье – в промозглой мордочке мышьяная догадка: он душу может видеть

в перспективе, сжимать ее, чтоб теснота звала к движению. И это ль не попытка у времени отнять неотнимаемое?

Неукротимое нельзя представить хрупким, но хрящ минуты тонок и бесследен – ее нельзя вдоль пальца провести. Ее лишь можно обрести как вечность, способную к земному воскресенью, назвать собой и выпустить из рук.

Тогда и приближается возможность немного задержать свое дыхание, явившееся в образе дождя.

Рулоны дня – как легкая повязка на капле дождевой. Вся эта прелесть собой напоминает заточенье, но это только видимая связь.

Как будто сопряженные движенья расторгнуты в безмолвном поединке: отбрасывают тени не предметы, а мысли, извлеченные на свет.

Так снег умеет пить наискосок свободу взгляда. Не передать огнем и воздухом, не заучить его побег в уклончивую тьму.

Так в час рассвета белая стена меж окон беззаботна и прозрачна.

Нельзя лишь только правдою назвать свой грех пред временем и этим искупить вину пред ним».

Так, в прежденебесном мире в поэтическом ощущении И.Жданова нет рождений и смертей, а чтобы с ними слиться, надо ускорить метаболизм формы, «а после стены прорастут//своей прозрачностью, и лица//из тьмы появятся» («Концерт»). Смысл ждановского поэтического дао – в обнаружении «пустоты меж стенами», которая делает эти рубежи – преодолимыми.

Возвращаясь к ждановско-бродскому вопросу, что же стоит за «тенью призрака», и что есть то «многое», что открывается всаднику, следующему



за взглядом коня, читаем стихотворение И.Жданова «Гроза»:

Был воздух кровью и разбоем напоен,  
душа коня лилась и моросила,  
какая-то неведомая сила  
тащила нас в отечество ворон.  
Из наших жил  
натянута струна, она гудит  
и мечется, как нитка болевая,  
и ржет, и топчется, и, полночь раздвигая,  
ослепшей молнией горит.

Тот, кто всматривается в глаза призрака у Жданова – рождается в Смерть. В ждановском «тащила» - непреодолимая метафизическая родовая мука, которая одновременно звучит и как утвердительный ответ на его вопрос: «Что будет, если я умру? Меня оттуда снова// оттуда вытащат опять просматривать на свет?». «Парадокс тяготения состоит в том, что его центр расположен не у нас под ногами, а над нами; и не в виде наиважнейшей, нацентральнойнейшей точки, а в виде сверхпространства.» [Жданов, <http://ivanzhdanov.com/article10.htm>].

В статье о Б.Викторове, где автокомментарий может быть реконструирован по закону обратной перспективы, Иван Жданов скажет: «Как говорил стоик Клеанф, судьбасогласныхведет,анесогласных тащит». Осмысление обеих этих стратегий мы находим в текстах поэта Ивана Жданова, идущего в направлении «косвенного взгляда» призрака, по касательной обретая представление о видимой и обратной стороне мира и «медленном смещении расстояний» [Жданов, 2005, с. 154].

Бавильский Д. Дойти до полного предела. Иван Жданов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского// Топос. Литературно-философский журнал. 16/05/2003 [Электронный ресурс] – URL: <http://new.topos.ru/article/1170> (Дата обращения: 17.11.2018).

Бондаренко, В. Г. Разговор с вечностью Ивана Жданова/ В. Г. Бондаренко // Поколение одиночек [Электронный ресурс] – URL: [.http://www.istmat.info/node/25514](http://www.istmat.info/node/25514) (Дата обращения: 12.15.2018).

Бондаренко, В.Г. Поколение одиночек. – М.: Издательство ИТРК, 2008. – 640 с

Вигант, Л. Вместо предисловия // Жданов И.Ф. Уединенная мироколица/ И.Ф. Жданов - Барнаул: Алтайский дом печати 2013. – С. 6-9.

Жданов, И.Ф. Уединенная мироколица/ И.Ф. Жданов - Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. – 198 с.

Жданов, И.Ф. Место Земли (Восхождение) : Стихотворения/ И.Ф. Жданов - М.: Молодая Гвардия, 1991. - 112 с.

Жданов, И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии/ И.Ф. Жданов - М.: Наука, 2005. - 176 с.

Жданов, И. Ф. «Жизнь, завоеванная в драке...» [Электронный ресурс] – URL: <http://ivanzhdanov.com/article10.htm> (Дата обращения: 17.11. 2018).

Жданов, И. Ф. Мнимые пространства [Электронный ресурс] – URL: <http://ivanzhdanov.com/article10.htm> (Дата обращения: 17.11. 2018).

Чижев, Н. С. Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук/ Н.С. Чижев – Тюмень, 2016. – 261 с.

УДК 11.6

**Ю. С. Апполонова**

*Алтайский государственный  
университет, Барнаул*

**ПОЭЗИЯ**

**КАК АКТ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО  
ТРАНСЦЕНДИРОВАНИЯ**

**Y. S. Appolonova**

*Altai State University, Barnaul*

**POETRY AS AN ACT OF ONTOLOGICAL  
TRANSCENDENCES**

**Аннотация.** Автор данной статьи, раскрывая специфику онтологического трансцендирования, как акта прорыва человека из самобытия к трансцендентному, полагает возможным рассматривать поэзию как одну из форм осуществления данного акта. При этом, по мнению автора, в результате такого прорыва дистанция между трансцендирующим (поэтом) и трансцендентным сохраняется. Результатами данного прорыва можно считать мета-экзистенциальные переживания поэта от «встречи» с запредельным, которые могут быть выражены в творчестве как содержания данной «встречи», подлинная глубина которой скрывается и одновременно при-открывается для остальных благодаря символам, образам.

**Ключевые слова:** метафизика, онтологическое трансцендирование, трансценденция, Карл Ясперс, Николай Бердяев, искусство

**Abstract.** *The author of this article, revealing*

*the specifics of ontological transcendence as an act of human breakthrough from self-existence to transcendence, believes it possible to consider poetry as one of the forms of implementation of this act. At the same time, according to the author, as a result of such a breakthrough, the distance between the transcendent (poet) and the transcendent remains. The results of this breakthrough can be considered meta-existential experiences of the poet from the «meeting» with the beyond, which can be expressed in the work, as the content of this «meeting», the true depth of which is hidden and at the same time open to the rest thanks to the symbols, images.*

**Keywords:** *Metaphysics, ontological transcending, transcendence, Karl Jaspers, Nikolai Berdyaev, art*

В философских исследованиях вопрос о специфике онтологического трансцендирования возникает всякий раз, когда речь заходит о вопрошании «сверх пределов» наличного бытия, когда под вопросом оказывается не нечто данное предметным образом, но сам исток явленности предметного, наличного, будь то человек или любое другое сущее – трансцендентное. Онтологическое трансцендирование обнаруживается как акт реального прорыва к бытию, как сказал бы Г. Марсель [Марсель, 1995]. При этом реальность данного прорыва не означает его абсолютное постижение, познаваемость для трансцендирующего, но саму возможность исполнения этого акта. Именно человеку, способному вопрошать, понимать, осознавать своё присутствие в мире, как особому роду сущего, принадлежит судьба хранителя границы между двумя мирами – «посюсторонним» и «потусторонним» (трансцендентным). И

так как «творчество освобождает мысль от пут детерминированного мира, способствует творческому перерастанию себя как эмпирического человека» [Богомяков, 1999, с. 148], – то оно коррелируется и с онтологическим трансцендированием. Это освобождение от наличного бытия мира и перерастание себя как существа эмпирического может определять не только творчество философов, но и, безусловно, поэтов.

Что такое онтологическое трансцендирование и почему поэзия может быть одной из форм его осуществления?

Трансцендирование, (от лат. «transcendere» – «переступить», «совершать переход»), безусловно, является одним из основных философских понятий, которое, однако, преодолело границы философского дискурса и границы специальной метафизической проблематики. Сегодня трансцендирование исследуется не только как экзистенциальный, религиозный, онтологический «феномен», но и, например, как социальный. Так, можно встретить трактовки понимания трансцендирования как акта сопровождающего любую культуру-творческую деятельность человека. Например, Ж. В. Латышева, основываясь на идеях, высказанных крупнейшими представителями философской антропологии, в частности, Х. Плеснером, А. Геленом, М. Шелером говорит о том, что в самом широком смысле под трансцендированием следует понимать реализацию человеком своей мирооткрытости, его способность преодолевать границы замкнутого, наличного эмпирического существования. Результатом такой мирооткрытости, как трансцендирующего прорыва

к инобытию, в том числе, являются многообразные формы материальной и духовной культуры. Таким образом, по мнению Ж. В. Латышевой [Латышева, 2012], всякая созидательная, культуротворческая деятельность человека есть в той или иной степени проявление трансцендирования.

Однако противоположную позицию мы можем обнаружить у Н. А. Бердяева [Бердяев, 2006], по мнению которого создание различных форм культуры – материальной или духовной следует соотносить не с понятием трансцендирования, но с понятием объективации. В чём разница? То, к чему трансцендирует человек как особое сущее, в принципе не поддаётся какой-либо объективации. Абсолютная Красота, Истина, Любовь, Бог. Ни одна метафизическая сущность не может быть дана как некое что. Ссылаясь на работы современного французского мыслителя Ж.-Л. Мариона [Марион, 2009], мы можем говорить о том, что дистанция между человеком, стремящимся к постижению трансцендентного и самим трансцендентным не может быть преодолена ни в виде создания некоего культурного объекта, в котором мы можем полагать, что «ухватили самую суть», ни в принципе как онто-пространственная. Дистанция исключает онтическое отношение к трансцендентному и, собственно, только при исполнении этого условия «божественные вещи» могут пониматься сообразно их природе, то есть, божественно.

Кроме того, как справедливо отмечает в своей монографии «Сокровенное как принцип бытия» современный поэт и философ В. Г. Богомяков, если говорить о сокровенном начале творческого процесса, а сокровенное можно представить

в данном ключе как божественную глубину и бытия человека, и бытия вообще, то далеко не каждый творческий акт является метафизическим подступом к сокровенному, который можно было бы соотнести, например, с религиозным опытом.

Таким образом, можно говорить о том, что онтологическое трансцендирование, во-первых, предполагает выход за пределы наличного самобытия человека, обнаруживаемого в мире и открытие некоего ино-бытия, трансцендентного. Во-вторых, онтологическое трансцендирование предполагает онтологическую соотнесённость самобытия человека и того бытия, которое ему запредельно, и к которому он трансцендирует. В-третьих, эта соотнесённость дана не столько внешним образом как факт присутствия человека в мире, сколько внутренним как возможность переживать её определённым образом, ощущать как зов бытия или даже призыв бытия.

Помыслить трансцендирование без изначальной соотнесённости сущего с трансцендентным невозможно. Если обратиться к самому трансцендированию, схватываемому посредством философского дискурса, то можно говорить о том, что потенциально оно возможно для каждого человека. В этом смысле трансцендентное вместе с удалённостью – дистанцией – проявляет и имманентность как сопричастие внутри мира и внутри бытия сущего. Дух, душа, сердце – в истории философии немало понятий для обозначения сопричастности конечного к бесконечному. Однако в глубине трансцендирования как исполнения прорыва находится свобода, благодаря которой данный акт предстаёт как выбор единичного.

Продолжая озвученную ранее мысль Н. А. Бердяева, мы можем говорить о том, что трансцендирование, в отличие от объективации, обретает своё значение не в результате видимом: создании памятников, архитектурных сооружений, текстов, картин и т. д. В. Г. Богомяков отмечает в своей работе: «Сокровенность творчества выражается в том, что художнику открывается нечто «за горизонтом», и он «схватывает» это нечто, облакает в образы, принижает и огрубляет его до произведения искусства» [Богомяков, 1999, с. 149]. Трансцендирование же обретает своё значение в самом переживании и сопровождаемым им «приобщением» к глубинам бытия.

Безусловно, результатом таких переживаний могут быть и поэтические творения, в том числе, однако то, что сопровождало трансцендирующего в самом акте до конца, будет невыразимо, при этом, эта недосказанность может переживаться также другими воспринимающими творения не как наличное бытие-объектом, но как символ трансценденции (трансцендентного), но также не сможет быть ими выражена. «Миссия поэта – одушевлять, но не освящать. Поэт должен не приспособливать сокровенное к своему модусу восприятия, но стремиться к глубокому самопреображению, чтобы быть способным вместить сокровенное» [Богомяков, 1999, с. 17].

Согласно К. Ясперсу [Ясперс, 1991], трансцендентное являющееся или лучше сказать встречающееся человеку через бытие наличного может трансформироваться из бытия-объектом в бытие-символом. Собственно о схожести мнений по данному вопросу с немецким мыслителем

говорил и сам Н. А. Бердяев, отмечая, что лишь фантазией, символом можно постигать глубины бытия, лишь образы приближают человека к Тайне. Внутри-мировым истоком онтологического трансцендирования прежде всего являются экзистенциальные переживания человека по поводу собственного существования в мире. Язык трансценденции, как отмечал К. Ясперс не будет понятен тому, кто охвачен экзистенциальной глухотой, такой человек никогда не прорвётся за границы наличного к символам, шифрам трансценденции. Не случайно, то, что объективируемо оставляет лишь след трансцендентного, но никогда не есть оно само. Дистанция между так-бытием сущего и ино-бытием остаётся.

Таким образом, мы можем говорить о парадоксальности самого онтологического трансцендирования. Оказываясь возможным для сущего обнаруживаемом в мире и основанное на ином прочтении любого другого встреченного внутри мирового сущего, которое из экзистенциального истока трансформируясь в символ позволяет человеку обнаружить вектор к трансцендированию через него как некий шифр, в глубине своей никогда не исчерпаемо, невыразимо для других, но открывает возможность быть переживаемым ими.

В контексте вышесказанного поэзия, которая со времён античности была близка философии, и не только используемыми средствами выражения результатов «схватывания бытия», представляется как один из возможных вариантов исполнения онтологического трансцендирования.

Недоступный для психологического постижения, для предметного изучения средствами наук, шифр трансценденции «объективен» для поэта, в нём и посредством него с ним говорит само бытие. Любящая фантазия поэта реализует из экзистенциальной свободы как истока этот прорыв от самобытия к инобытию, однако поэт остаётся хранителем дистанции, тем, кто оберегает границу. Как отмечает Ж.-Л. Марион, так мы приходим к мысли, что дистанция делает возможным отображение мира и трудов человеческих только потому, что надёжно оберегает сокрытость Бога, так как «Бог даёт себя лишь изнутри дистанции, которую хранит и в которой хранит нас» [Марион, 2009].

### Библиографический список

Бердяев, Н. А. Дух и реальность /Н.А. Бердяев – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. – 679 с..

Богомяков, В. Г. Сокровенное как принцип бытия / В. Г. Богомяков – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. – 196 с.

Латышева, Ж. В. К вопросу о дефиниции и типологии трансцендирования / Ж.В. Латышева // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2, 2012. – С.45-48.

Марион, Ж.-Л. Идол и дистанция / Ж.-Л. Марион – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы – 292 с.

Марсель, Г. Трагическая мудрость философии/ Г. Марсель – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1995.– 216 с.

Ясперс, К. Смысл и назначение истории/ К. Ясперс – М.: Полит. издат, 1991 . – 527 с.

УДК 808.1

**Н.В. Халина**

*Алтайский государственный  
университет, Барнаул*

**ИЗМЕНЕНИЕ ТОПОЛОГИИ  
ФИЗИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА  
В ПОЭТИЧЕСКОЙ ВСЕЛЕННОЙ:  
МЕТАРЕАЛЬНОСТЬ И. ЖДАНОВА**

**N.V. Khalina**

*Altai State University, Barnaul*

**THE CHANGE OF PHYSICAL SPACE'S  
TOPOLOGY IN THE POETIC UNIVERSE:  
I. ZHDANOV'S METARIALITY**

**Аннотация.** В статье исследуется образная структура метареальности И. Жданова на основе синтеза положений философии метареализма М. Эпштейна и концепции топологических преобразований пространства – модельной хронодискретизации Д. Дойча. Синтез концепций создает основу интерпретации темпорального континуума поэтического текста И. Жданова с включением идеи «мнимого времени» С. Хокинга. Использование метода наглядного моделирования и метода пиктограмм позволяет визуализировать метареалистические образы поэтического текста и продемонстрировать его понятийную насыщенность.

**Ключевые слова:** метареализм, метареалистический образ, пиктографический поворот, «мгновенный снимок Вселенной», мнимое время, пиктограмма, герменевтика визуального

**Abstract.** The article examines metaphorical

*structure of I. Zhdanov's metareality on the basis of a synthesis of concepts of M. Epstein's metarialism philosophy and the concept of topological transformations of space by D. Deutsch. Synthesis of concepts creates the basis for interpretation of the temporal continuum of I. Zhdanov's poetic text with the inclusion of the idea of» imaginary time «by S. Hawking. Using the method of visual modeling and a method of pictograms allows to visualize metaterialistic images of the poetic text and demonstrate its conceptual richness.*

**Keywords:** metarialism, metaerialistic image, pictorial turn, «a snapshot of the Universe» imaginary time, the icon, the hermeneutics of the visual.

Мы можем чувствовать, больше, чем реально чувствуем, слышать больше, чем мы слышим, не вслушиваясь, в произносимые слова, мы можем видеть больше, чем позволяет объектив повседневности и наш опыт ее интерпретации. Видимо, так можно перефразировать слова известного литературного, художественного критика Сьюзен Сонтаг, обращаясь к исследованию поэтического творчества Ивана Федоровича Жданова: «Сегодня главное для нас – прийти в чувство. Нам надо научиться видеть больше, слышать больше, больше чувствовать. Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение – и, по аналогии, наш собственный опыт – стало для нас более, а не менее реальным. Функция критики – показать, что делает его таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит» [Сонтаг, 2014, с. 24].

Предназначение поэтического слова русского поэта Ивана Жданова: показать человеку, что и

как он может чувствовать. Критики определили особенности творческого метода И.Ф. Жданова как метареалистические, а направление, в рамках которого эти особенности реализуются, поименовали метареализмом. Феноменальность метареализма состояла в том, что это направление демонстрировало, в некотором роде, рекуррентность поэтики литературных направлений начала XX века: «As the century ends, we are amazed to find ourselves returning to its beginnings. The poetic currents that were formed in Russia at the beginning of the twentieth century—symbolism, acmeism, futurism—have unexpectedly reemerged as a new poetic triad: metarealism, presentism, conceptualism» [Epstein, 1995, pp. 71-97]. Новые направления были не просто «реинкарнацией» символизма, футуризма, акмеизма, они расширяли поэтические границы своих предшественников, реконструируя фигуративное пространство знаковых систем. Поэтика футуризма и символизма – поэтика сверхсигнификативная, через которую мифологическая природа образа способна указать иной мир, мир целостный и вечный. Поэтика акмеизма – поэтика «золотой середины», поэтика привычных, «неметафоричных» значений слов. М. Эпштейн, сопоставляя поэтические движения начала и конца века, приходит к интересному, практически «визуальному» заключению: новые поэтические движения располагаются на том же самом историческом расстоянии от финала века, что и поэтические течения Серебряного века от начала века. Причем, наблюдается некоторая преемственность между

символизмом и метареализмом, футуризмом и концептуализмом, презентизмом и акмеизмом. В сходной манере новые течения преодолели квази-реалистическую, социореалистическую картину мира, восстановив прежнюю глубину и широту поэтического пространства, которое когда-то преобладало в России. В частности, метареализм, направление к которому приписывается творчество И.Ф. Жданова, по наблюдениям М. Эпштейна, пытается вернуть слову полноту его фигуративного и трансцендентного значений.

В философском плане метареализм – это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений, где образ-метабола интерпретируется как способ взаимосвязи всех реальностей, раскрывающий их подлинную сопричастность, взаимопревращение [Эпштейн]. Образ становится цепью метаморфоз, охватывающих Реальность как целое. Метареализм – поэзия подчёркнутых слов, каждое из которых стремится к максимуму значимости и многозначности. В сверхдействительности, которую исследуют поэты-метареалисты, слова и вещи обмениваются своими признаками, а мир – это текст, созданный особой знаковой системой – буквами, превосходящими и физические, и семантические аналогичные параметры человека.

В качестве самохарактеристики этой поэзии Михаил Эпштейн приводит строки Ивана Жданова:

То ли буквы непонятны, то ли  
нестерпим для глаза их размах —  
остаётся красный ветер в поле,

имя розы на его губах.

Если метафора, по убеждению Х. Ортега-и-Гассета [Ортега-и-Гассет, 2000], удлинит «руку» интеллекта, то метабола – условная единица измерения степени выхода за пределы уже существующих смыслов и порождения новых смыслов в метареализме – намечает траекторию движения интеллекта в пространстве-времени. В метареальности И. Жданова время обретает форму, фундаментально вероятностную, которая изучается в квантовой механике через топологию квантового хронотопа. В поэзии И. Жданова топология квантового хронотопа облекается в секвенцию визуальных образов и их вербальных комментариев:

На цветочных часах паучка притаился отвес.

Время — день или нѐдень — Купале как будто бы впору.

Отмотай от рулона кладбищенской глины отрез —

там копающий яму надеется выкопать гору.

«Идеологически» вербальные ансамбли И. Ф. Жданова в какой-то степени подобны лингвистическому перформансу физиков, которые часто используют слова как метаформы, а не как понятия: метафору можно образно осваивать окружающую действительность, а понятием можно только оперировать [Арсенов, 2010]. В этом планеобраз-метабола – этонетолькознакосвоения «буквы» из «азбуки» Мира форм, но и техника топологических преобразований пространства, позволяющая создать/ сконструировать фазовое

пространство модельной хронодискретизации. Дэвид Дойч для характеристики фазового пространства модельной хронодискретизации ввел оригинальный термин «мгновенный снимок Вселенной», или «мгновенный мировой снимок» [Дойч, 2001]

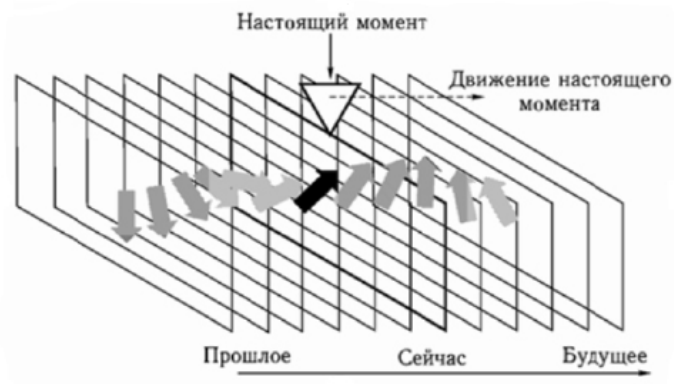


Рис. 1. Модель Мультиверса. Источник: Д.Дойч, 2001

Исследование Мироздания, представленного в формате мегамира, в обязательном порядке предполагает обращение к изучению его состояний «прошлое», «будущее» и «настоящее», соотносимых с мировым временем, понимаемым как вечность. Физическая реальность при этом рассматривается в качестве сложной категории Мультиверс, в первом приближении подобной множеству сосуществующих и мало взаимодействующих пространств-времен. При пояснении сущности категории Мультиверс О.О. Арсенов уподобляет пространство-время, следуя концепции Д.Дойча, пачке снимков, в котором



каждый снимок является всем пространством в один момент. Мультиверс же сравнивается с огромной коллекцией пачек фотоснимков (см. рис. 1). Движущийся объект рассматривается как последовательность «снимков», которые один за другим становятся настоящим моментом

Наше видение мира, наш индивидуальный «снимок» в рамках этой концепции содержит наибольший объем свидетельств именно о существовании этих снимков, или категории Мультиверс. В художественных текстах, вероятно, лучшей иллюстрацией и подтверждением существования подобной категории является метареальный образ. М. Эпштейн определяет метареальный образ как маленькую словарную статью, микроэнциклопедию культуры, содержащую «спрессованное» содержание и переводящую себя с языка на язык. При создании метареального образа «лирический герой заменяется суммой видений, геометрическим местом точек зрения, равноудалённых от «я», или, что, то же самое, расширяющих его до «сверх-я», состоящего из множества очей» [Эпштейн, <http://www.topos.ru/article/2553>].

В топологии квантового хронотопа представление лирического героя в качестве геометрического места точек зрения, причем «точек зрения» буквально понимаемых как точек расположения и закрепления в физическом пространстве, сопоставимо с хроноквантовой точкой на стреле субстанционального времени, в которой происходит свертка темпоральных оболочек во внутреннем «фазовом» пространстве темпорального континуума (см. рис. 2)

Стефания Сандлер [Sandler, 2006], приступая к анализу произведений метариалистов, Ольги Седаковой и Ивана Жданова, обращает внимание на визуальный аспект творчества, рассматривая его через призму идеи пикториального поворота Томаса Митчела [Mitchell, 1994]. Исследования, выполненные в контексте пикториального поворота также, как исследования поворота иконического, поворота визуального в качестве объекта понимания и интерпретации избирают феномен визуальности, свойственной современной культуре в целом.

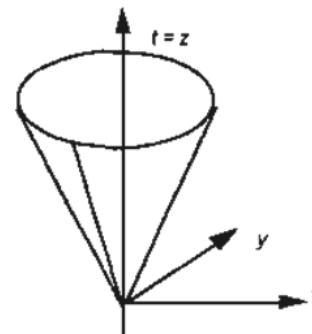


Рис. 2. Схема построения темпоральной оболочки вдоль оси субстанционального времени. Источник: Арсенов О.О., 2010.

Современные поэты, как считает С. Сандлер, продолжают наблюдать за взаимоотношениями письма и видимого/зримого. Наиболее интересные из этих поэтов воплощают значимости видимого мира и их ментальные изображения в слове, исследуя при этом вовлеченные мыслительные процессы. Создавать подобные поэтические произведения означает

создавать отчет о творческой деятельности. Чтение же подобной поэзии представляет собой знакомство с поэтическим миром, в котором образы-изображения могут быстро промелькнуть перед глазами наблюдателя в головокружительном слайд-шоу воображения, а порой могут быть восприняты только бессознательно.

Поэты в США, Великобритании, Франции и в других странах, как полагает С. Сандлер, могли предоставить достаточно материалов для изучения синтеза словесного и визуального. Но исследователь сосредотачивает свое внимание на поэтических работах двух российских поэтов, которые сделали «пикториальный поворот» главным в своем творчестве, Ольге Седаковой и Иване Жданове. Анализируя поэтические произведения И. Жданова, С. Сандлер говорит о ждановской рефлексии на глубину времени (Zhdanov's Reflection on Time's Depths). Иван Жданов создает косвенный эфраксис, преобразуя сцены природы или то, что можно назвать романтикой семьи, в неподвижное изображение, которое и подвергается анализу. Позиция Жданова не в том, чтобы создать соответствующие метафоры, а в том, чтобы понять, как в своем многообразии метафоры представляют поэтическое мышление в качестве бесконечного процесса замещений. Как считает И.А. Есаулов, «эфраксис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе, так или иначе, мерцает иконическая христианская традиция

иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному. Иногда эта иконная «память» эфраксиса проявляется эксплицитно, но чаще скрывается в подтексте произведения» [Есаулов, 2002, с. 44]

Иконная «память» эфраксиса запечатлена в логограммах Жданова – мгновенных снимках Вселенной, составляющих темпоральную оболочку человека и оси его субстанционального времени, или «многовремени». Мнимое время в темпорологической гипотезе Стивена Хокинга позиционируется посредством математических моделей, которые предсказывают не только наблюдаемые эффекты, но также эффекты, в которые в настоящий момент мы верим, хотя не можем их измерить [Хокинг, 2007]

В качестве генератора сдвига во времени в этом случае выступают образы-метаболы, которые и обуславливают деление собственного времени материальных объектов на динамически наблюдаемую независимую и ненаблюдаемую абсолютную переменные, т.е. переход квантового мира (нефизического) в мир физический. Метаморфоза квантового мира, мысленно и эмоционально воспринимаемого поэтом, в мир обыденной реальности связан с принципом усиления, или проявлением квантовой реальности. Актуализация принципа усиления, согласно теории топологических преобразований пространства как «мгновенного снимка Вселенной, приводит к превращению суперпозиции состояний микросистемы в макросистему при квантовых измерениях с образованием запутанных состояний с

макроскопическим количеством системных степеней свободы. При усилении-проявлении вблизи квантового мига — хронокванта, или минимального строфического аттрактора — начинается перестройка геометрии пространства-времени с бесчисленными топологическими переходами, возникнет образ своеобразного «вечного квантового генератора миров», расположенного в точке изначальной космологической сингулярности Мультиуниверсума (см. рис. 3).

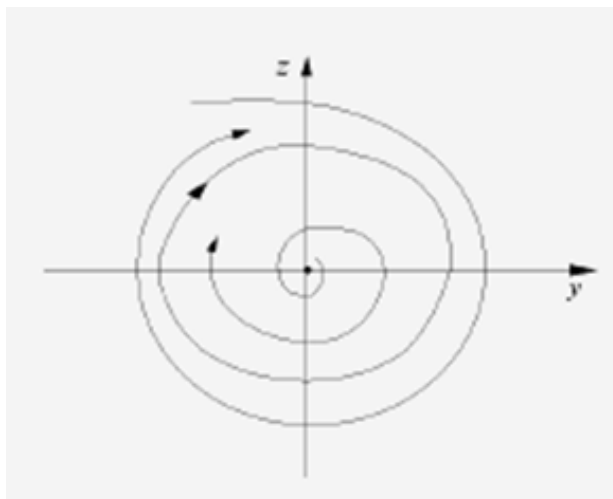


Рис. 3. Минимальный строфический аттрактор - множество, состоящее из образа-метабола и предельного ментального цикла

В первой строфе стихотворения И. Жданова, как мы полагаем, можно выделить несколько текстовых единиц, поддерживающих топологические переходы, или генерирующие

«другие времена в нашей Вселенной»: цветочные часы, отвес, «нё» (семантический квант лексемы «нёдень»), Купале, рулон, отрез, копать яму, вырыть гору. Уровень чувствительности эмоциональной траектории осуществляющего топологический переход из физического мира в квантовый мир задается эмоционально-ассоциативным облаком, формируемым вокруг текстовой единицы – мгновенным снимком Вселенной в нефизическом мире. В первой строфе таких снимков четыре, снимков других времен в нашей Вселенной (ДВвНВ):

1 ДВвНВ 'Ах'

На цветочных часах паучка притаился отвес.

2 ДВвНВ 'Впору'

Время — день или нёдень — Купале как будто бы впору.

3 ДВвНВ 'От - от - от'

Отмотай от рулона кладбищенской глины отрез —

4 ДВвНВ 'Там'

там копающий яму надеется выкопать гору.

Дифференцируя «снимки» «другие времена в нашей Вселенной», мы фактически приступаем к рассмотрению генезиса первичного развития Мультиуниверсума, который «утверждает, что если поток энергии квантуем, то существует топологически инвариантная фундаментальная метрическая ячейка пространственно-временного континуума нашей Вселенной» [Арсенов, 2010, с. 190], соотносимая с виртуальной матричной сверхрешеткой, включающей в себя

элементарные континуальные подструктуры Вселенной.

Каждый «снимок другого времени в нашей Вселенной» моделируется в стихотворении И.Жданова дуадой метареальных образов:

- 1 ДВвНВ 'Ах': цветочные часы – отвес.
- 2 ДВвНВ 'Впору': 'нё' – Купале.
- 3 ДВвНВ 'От - от - от': рулон глины – отрез.
- 4 ДВвНВ 'Там': копающий яму – выкопать гору.

В качестве минимального строфического аттрактора выступает образ-метабола копающий яму.

Минимальный строфический аттрактор следует рассматривать в качестве множества, состоящего из образа-метабола и предельного ментального цикла, описание которого мы представляем далее.

Сочетание 'копающий яму' семантически соотносится с текстом русской культуры (напомним, метареальный образ, согласно М. Эпштейну, это микроэнциклопедия культуры), с фразеологической единицей 'копать яму'

Копать яму кому, под кого. Разг. Причинять неприятности, вредить кому-либо [Фёдоров, 2008].

В соответствии с грамматическими правилами русского языка устойчивое сочетание (текстограмма) употребляется в различных контекстах в неизменной форме, что обуславливает а) узнаваемость текстограммы и б) инвариантность внутренней – семантической – формы текстограммы. И.Ф. Жданов,

используя прием «текстового перформанса», вводит в «ткань» текста основной, «несущий» элемент фразеологической единицы в иной грамматической форме – форме причастия. Тем самым достигается «двойной» сигнификативный эффект.

1) Фразеологическая единица 'копать яму' не имеет постоянной временной дифференциации, обретая ее лишь в конкретном текстовом пространстве, т.е. единица приписывается к пространству, а уже через него получает и темпорологическую характеристику. И.Ф. Жданов, расширяя грамматические правила существования единицы в тексте, некоторым образом конкретизирует значение текстограммы и, собственно, фразеологического оборота, вводит коннотативное значение 'делая что-либо в настоящем, прогнозировать/проектировать плохое кому-либо в будущем'. Таким образом, временной компонент, «мнимое время» (С. Хокинг) задается в форме двоичной структуры «настоящее-будущее» (0 и 1), или совокупности «мнимых чисел». Напомним, согласно концепции Стивена Хокинга, математические модели, использующие мнимое время, предсказывают как эффекты, которые уже наблюдаются, так и эффекты, в которые мы верим, но не можем измерить. В стихотворении «», напротив, это эффекты, в которые мы не верим, но можем измерить.

2) Сочетание 'копающий яму' в контексте обозначает не два денотата – действие и результат этого действия, а субъекта действия, который в тексте означает словосочетанием, несмотря на целостность содержания – признак, который

наследуются от производящей фразеологической единицы. В этом плане сочетание копающий яму сопоставимо с существительным вперёдсмотрящий:

1. мор. Вахтенный матрос, в обязанность которого входит тщательное наблюдение за всем, что происходит впереди, по ходу корабля.

2. перен. Дальновидный человек [Ефремова, 2000].

Для нашего анализа актуально 2 значение существительного – ‘о дальновидном человеке’. По аналогии ‘копающий яму’ в тексте имеет значение ‘о вредящем человеке’, или ‘о человеке, приносящем вред’. Следовательно, при грамматической разноформленности, или грамматической форме сочетания, семантически имеет место цельноформленная единица, которую с целью приведения в соответствие с правилами употребления слов в русском языке можно было бы записать следующим образом ‘ямокопающий’.

Выкопать гору

Выкопать 1. что. Копая, вырыть (углубление).

2. Копая, вынуть из земли. 3. перен., кого-что. Найти, отыскать, извлечь из неизвестности или скрытого состояния (редкое, необычное; разг.) [Ушаков, 2005]

Значение сочетания ‘выкопать гору’ в тексте синтезирует все значения глагола ‘выкопать’, приобретая в тексте особое новое идиоматическое значение, что дает основание говорить о создании текстогаммы, а для языковой системы русского языка нового фразеологического оборота, Значение этого оборота возможно,

руководствуясь концепцией М. Эпштейна, пояснить, используя высказывания выдающихся людей:

Когда становится заметным преувеличение, тогда не принимают во внимание даже истину (Мадам де Сталь).

Самое важное – не то большое, до чего додумались другие, но то маленькое, к чему пришел ты сам (Харуки Мураками).

Преувеличение – мать глупости (Станислав Лем).

Преувеличение – это вышедшая из себя истина (Халиль Джебран Джебран).

Человек начинает жить лишь тогда, когда ему удастся превзойти самого себя (Альберт Эйнштейн)

### Библиографический список

Арсенов, О. О. Григорий Перельман и гипотеза Пуанкаре / О. О. Арсенов. — М.: Эксмо, 2010. — 256 с.

Дойч, Д. Структура реальности/ Д. Дойч — М.: РХД, 2001. – 400 с.

Есаулов, И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона Экфрасис в русской литературе нового времени : Картина и Икона / И. А. Есаулов // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. М. : Издательство «МИК», 2002. — С. 167-179.

Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный/ Т.Ф. Ефремова – М.: Рус. яз. , 2000. – В 2 т. – 1209 с.

Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры. М., 1990. – С. 68-81.

Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг. – М.: Ад. — 352 с.

Хокинг, С. Мир в ореховой скорлупе/ С. Хокинг – Издательство: Амфора, Санкт-Петербург, 2007. – 218 с.

Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка/ Д.Н. Ушаков. – М.: Альта-Принт, 2005. — 1216 с.

Фёдоров, А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка/ А. И. Фёдоров – М.: Астрель, АСТ 2008. – 828 с.

Эпштейн, М.Н. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. №19. Философия искусства и культуры — метареализм, метабола и ризома [Электронный ресурс] – URL <http://www.topos.ru/article/2553> ( дата обращения 08.08.2018)

Epstein, M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian / M. Epstein // Culture (a volume in the series Critical Perspectives on Modern Culture), Amherst: The University of Massachusetts Press. – 1995. – pp. 71-97.

Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn / W.J.T. Mitchell // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. – P. 11-34.

Sandler S. Mirrors and Metarealists: the Poetry of Ol'ga Sedakova and Ivan Zhdanov/ S. Sandler // Slavonica, Vol. 12, No. 1, April. – 2006.– Pp. 3-23.

Медиацця 2.

Мир-поэтика

И. Жданова



УДК 821.161.1 Жданов

**С.А. Мансков**

*Алтайский государственный  
университет, Барнаул*

**КАУЗАЛЬНОСТЬ И ЧЕЛОВЕК  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ  
ИВАНА ЖДАНОВА**

**S.A.Manskov**

*Altai State University, Barnaul*

**CAUSALITY AND THE MAN IN  
THE IVAN ZHDANOV' S ARTISTIC SYSTEM**

**Аннотация.** *Предмет рассмотрения – пространство, телесность и каузальность в художественном мире И. Жданова. Анализируется оригинальный тип носителя речи, особая форма коммуникации «Я – Мир». Исследуются некоторые интертекстуальные диалоги с Б. Л. Пастернаком и А.А. Тарковским. Выявляется главный канал восприятия и построения художественного мира.*

**Ключевые слова:** *И. Жданов, соматический код, каузальность, строение художественного пространства, носитель речи.*

**Abstract.** *The subject of studying is space, embodiment and causality in the artistic world of I. Zhdanov. The original type of the speaker is analyzed, a special form of communication "I am the World". Some intertextual dialogues with B.L. Pasternak and A.A. Tarkovsky. The main channel of perception and construction of the artistic world is revealed.*

**Keywords:** *I. Zhdanov, somatic code, causality, the structure of the artistic space, the speaker.*

Иван Федорович Жданов – один из самых ярких поэтов современности, чье наследие в последнее десятилетие стало объектом научного осмысления. После выхода первого сборника «Портрет» в 1982 году началась исследовательская формализация художественного мира в абстрактных терминах «метаметафоризм» (К.А.Кедров) и «метареализм» (М.Н.Эпштейн), которые сам литератор не принимал [Жданов, 2009]. 2017 год стал «ждановским годом»: были защищены две кандидатские диссертации о поэтике (Н.С. Чижов, О.Н. Меркулова); вышли две монографии [Меркулова, 2017, Комаров и др., 2017], опубликована глава о поэте в учебнике «Литература Алтая» [Шелковников, 2017]. В 2018 году проводится тематическая конференция, посвященная семидесятилетию поэта <http://zhdanov-conference.tilda.ws/>. При всем этом измерения художественного мира остаются областью, которая трудно поддается научному описанию.

После описания бытийных категорий «пространство» и «время» традиционно исследуются формы коммуникации «Я – МИР». Структурно-семиотические штудии тартуско-московской школы в исследованиях каузальности расширил Игорь Павлович Смирнов в статье 1972 года, рассматривая типы отношений «Я – МИР» на материале лирики В.В.Маяковского, А.А.Ахматовой, Б.Л.Пастернака [Смирнов, 1972]. Самый сложный тип этой коммуникации был формализован у Пастернака, в чьем наследии

практически невозможно определить причину и следствие, так как носитель речи и окружающее пространство сливаются и растворяются друг в друге. Такой вариант каузальности очень близок поэтике И. Жданова. Современные исследователи определяют этот тип существования в мире «всеединством» [Меркулова, 2017], привлекают физическую теорию дополнительности Н.Бора, введенную в литературоведческий обиход Д.С. Лихачевым [Лихачев, 1996] и теорему Гёделя. Такой исследовательский тезаурус подразумевает разрушение традиционной парадигмы «Я – МИР». И здесь, пожалуй, самым точным определением ждановского носителя речи становится «медиум» (В.Абашев) с минимальной личной телесностью, связующий различные миры. Эту профетическую ипостась носителя речи и шире самого поэта неоднократно отмечал сам И. Жданов и целый ряд исследователей, выводя традиционную поэтику в область философской дискурсивности.

Такая модель постижения художественной реальности обычно имеет бинарные корни: начиная с романтической парадигмы, мир делится на «здесь» и «там», а попытка его соединить или воссоздать связана с уничтожением раздробленности и построением целого. Но пограничность художественного пространства исследуемой поэзии имеет не бинарные корни. Несмотря на наличие множества традиционных пространственных составляющих семантикой

делимитации (щель, разлом, прореха, промоины, раны, ров и другие); прямой цитаты из сборника отца Павла Флоренского «Иконостас» - «То что снаружи крест, то изнутри окно», мир поэзии Ивана Жданова не двоичен. Эта позиция имеет и концептуальные аргументы. Так, в радиоинтервью поэт отмечал: «Я работаю над понятием «Троица». Я хочу разрешить эту загадку. Как она вошла в мир богословия и каким образом она утвердилась. Это преодоление двоичности, эту бинарность нужно преодолеть, иначе невозможно воскресение. А без понятия «воскресение» нет христианства» [Иван Жданов в «Домашней библиотеке, <https://www.youtube.com/watch?v=4bKX->].

Рискнем предположить, что перед читателем возникает новое измерение, соотносимое с иконическим письмом, когда в пространстве иконы праздничного чина возникают незакрашенные пустоты, не связанные с райским или адским пространствами. Это нечто третье. Коллега по цеху метаметафористов обозначил это построение пространства в стихотворении И.Жданова «Холмы» как ленту Мёбиуса [Парщиков, 2006]. В пользу этой концепции говорит и стихотворение с таким же названием «Лента Мебиуса» в сборнике «В присутствии погасшего огня». Искривление дает нивелировку пространства, времени и переход в новое состояние вечности. При этом объяснить художественный мир через термины русского космизма «микро – и



макрокосм» не представляется возможным, так как внешнее и внутреннее, несмотря на постоянное стремление «внутрь», не делает эти явления изоморфными по структуре или сложности. Дополнительные сложные коннотации возникают от повторяющегося мотива потери материального и духовного: «ушло в песок», «просыпалось меж пальцев», «вылилось на землю». Движение вниз связано с самим творением и переосмысливается в этом же векторе: «...что создано когда-то сверху вниз / измученное славой мирозданье» [Жданов, 1997, с. 41] и переворачиванием мира.

«Вечный человек» И.Жданова существует в объектной и субъектной ипостасях и имеет «фрагментарную соматику». Мы не можем построить целостный антропологический образ. В художественной системе важнее наличие символического ряда. Самыми частотными телесными составляющими становятся имеющие христианский генезис руки, кровь, сердце. Руки существуют в разнообразных инвариантах: троеперстие, горсть, ладони, пальцы, запястья – и восходят к неотрадиционалистской поэтике, где читаются прямые интертекстуальные диалоги с поэзией Арсения Тарковского.

Держать бы им сердце земли,  
Да все мы видать звездолюбцы, -  
И в небо мои пятизубцы  
Двумя якорями вросли  
[Тарковский, 1997, с. 235].

Душа идет на нет, и небо убывает,  
и вот уже меж звезд зажата пятерня  
[Жданов, 1997, с. 9].

И ты держала сферу на ладони  
Хрустальную, и ты спала на троне...  
[Тарковский, 1997, с. 245].

Но вот зерно светлеет на ладони,  
оно – ковчег с многооконным креном:  
для каждой твари есть звезда и место  
[Жданов, 1993, с. 42].

Схожий ряд телесной образности у А.Тарковского и И.Жданова восходит к единому профетическому предназначению поэта и поэзии, где сердце – вместилище души, кровь – связующая жидкость мира, а руки – пространственный и аксиологический маркер [подробно см. Мансков, 1998]. Еще одно объединяющее двух этих поэтов начало – органы речи и дыхания. В эту семантическую группу входят: губы, гортань, вдох, дыхание, речь, восходящие к творению звуковой картины мира. Доминирование звукового восприятия в картине мира существует в качестве поэтической декларации [Данилова, [http://www.litkarta.ru/dossier/dont-hear/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/dont-hear/dossier_1589/); Иван Жданов в «Домашней библиотеке», <https://www.youtube.com/watch?v=4bKX>], где поэт называет главным измерением соносферу.

Все выше обозначенные особенности художественной системы И.Жданова

существуют в синхронии. Исследование динамики в поэтическом мире – перспективный объект дальнейших исследований.

### Библиографический список

Данилова, Д. «Иван Жданов: «Я просто не слышу ненужного». Интервью. 4.06.2009 [Электронный ресурс] URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/dont-hear/dossier\\_1589/](http://www.litkarta.ru/dossier/dont-hear/dossier_1589/) (Дата обращения : 5.11.2018).

Жданов, И. Портрет/ И. Жданов – М.: Современник, 1982. – 64 с.

Жданов, И. Присутствие погасшего огня: Стихи разных лет/ И. Жданов – Барнаул, Авторский альманах «Август», 1993. – 68 с.

Жданов, И. Уединенная мироколица/ И. Жданов – Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. – 198 с.

Жданов, И. Фоторобот запретного мира: Стихотворения/ И. Жданов – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 56 с.

Иван Жданов в «Домашней библиотеке»: эфир от 20 ноября 2013 года на радио «Серебряный дождь в Барнауле» [Электронный ресурс] – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4bKX-9eRNPE&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2X2UxowBLzloyMu4jq1Gph-QbBlSdxGLSEu-VGqKVp94orwuAqiH4J6pE> (Дата обращения : 7.11.2018).

Комаров, С.А. Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография/ С.А. Комаров, Я. П. Изотова, С.М. Козлова, О.Н. Меркулова, О.А. Седакова, Н.С. Чижов – Тюмень:

Издательство Тюменского государственного университета, 2017. – 392 с.

Лихачев, Д.С. Очерки по философии художественного творчества/ Д.С. Лихачев / РАН. Институт русской литературы. – СПб.: Рус.-Балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. – 159 с.

Мансков, С.А. Руки в художественном мире Арсения Тарковского/ С. А. Мансков // Культура и текст. Литературоведение: Сборник научных трудов. Часть II. СПб.-Барнаул, 1998. С.26-30.

Меркулова, О. Н. Поэтическая версия всеединства в творчестве Ивана Жданова: монография/ О.Н. Меркулова – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. – 163 с.

Парщиков, А. Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии/ А. Парщиков – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 321 с.

Смирнов, И.П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений/ И.П. Смирнов // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. – 213 с.

Тарковский, А.А. Белый день: Стихотворения и поэмы/ А.А. Тарковский – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1997. – 384 с.

Шелковников, А.Ю. Иван Жданов: голос метафизической правды/ А. Ю. Шелковников / Литература Алтая: учебно-методическое пособие для учителя / под ред. С.А.Манскова. – Барнаул: АК ИП КРО, 2017. – с. 245-272.

**В. В. Мароши**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ  
К ЛИРИЧЕСКОМУ ЗАЧИНУ  
СТИХОТВОРЕНИЯ ИВАНА ЖДАНОВА  
«ОРНАМЕНТ»**

**V.V. Maroshi**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

**ARCHETYPAL COMMENTS ON THE FIRST  
LINE OF IVAN ZHDANOV'S POEM  
«ORNAMENT»**

**Аннотация.** В статье анализируется необычная семантическая структура стихотворения «Орнамент» в аспекте творческих архетипов воды, Арахны и Марсия. Она задана первой строчкой стихотворения, вводящей два последних архетипа. Семантические группы стихотворения переплетаются между собой в метафорах, не образуя слишком явных рефренов или лейтмотивов. Все три архетипа «восточного орнамента» сходятся в метафоре и этимологии «гидравлической Арахны».

**Ключевые слова:** поэзия, архетипический, орнамент, архетип, метафора, Арахна, Марсий.

**Abstract.** The article analyzes the unusual semantic structure of the poem «Ornament» in the aspect of creative archetypes of water, Arakhna and Marcias. It is set by the first line of the poem, introducing the last two archetypes. Semantic groups

*of the poem are intertwined in metaphors, not forming explicit refrain or leitmotiv. All the archetypes of Eastern ornament converge in metaphor and etymology of «hydraulic Arachna».*

**Keywords:** poetry, ornamental pattern, archetype, mythologeme, Arachne, Marsyas.

Термин «орнаментальная» в отечественном литературоведении применяется почти исключительно по отношению к прозе: значимость самой «орнаментальной прозы» 1910–1920-х годов и наличие достаточно фундаментальных исследований, полностью или частично посвященных ей [Новиков, 1990; Шмид, 2003 и др.], несомненны. Однако по отношению к поэзии термин оказывается скорее избыточным: почти все атрибуты «орнаментальности» имманентно присущи поэтическому тексту и творческим стратегиям при его создании, в их «эйдетичности»: в частности, особое отношение творцов к слову, языку и творчеству (например, «символ», «метабола», «лучшие слова в лучшем порядке», «творчество как теургия», «профетизм» и т. п.), роль акцентированного повтора в композиции, «звуковая суперобразность» [Новиков, 1990, с.5]. Термин может использоваться для характеристики индивидуального поэтического мира, но только в том случае, если автор очевидным образом, как, скажем, Н. Клюев, связан с народной визуальной культурой и неомифологизмом модернизма [Чехонадских, 2006].

Однако формальная усложненность не только поэтики, но и всего контекста функционирования современного поэтического текста позволила В. Козлову в заметке, опубликованной в 2015

г. на портале Центра изучения современной поэзии ЮФУ, постулировать, что сорокалетний «орнаментальный» период русской поэзии завершен, и она стоит перед перспективой нового пути: «Поэзия последних сорока лет сильно преуспела в искусстве орнамента. <...> Да, вот этими переплетениями частных жизней, мыслей, манер изъясняться, стилей, ассоциаций, патологий и просто чудачеств поэзия и занималась» [Козлов, <http://prosodia.ru/?p=963>]. Очевидно, что поэтический мир И. Жданова, как и многих других «сложных» современных поэтов, соответствует именно такому расширенному пониманию орнаментальности как усложненности метафорической системы и идиостиля. Творческий принцип «уравнения» всех изображающих образов перед лицом единой, но неназываемой сущности, о котором говорит сам поэт, («Здесь есть уравнение. Это разные названия одного и того же» [Жданов, Шатуновский, 1997, с.57]) свидетельствует не только о «заветах символизма», но и поиске вариаций «невыразимого», составляющих основу представлений о словесной орнаментальности в эстетике и поэтике русского символизма. По мнению В. Шмида, исследовавшего орнаментальные тексты и значимость принципа «повторности» для иконического знака-текста, «орнаментализм ... имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим» [Шмид, 2003, с.229]. В диссертации О. Н. Меркуловой [Меркулова, 2016, с.118-119] уже была раскрыта роль

спиралевидных структур (круг или кругообразное движение) и орнаментальность структуры отдельных стихотворений (например, «Море, что зажато в клювах птиц, – дождь...» [Там же, с.127–129]) как слагаемых поиска ускользающего от поэтического слова Всеединства. Архетипический в своей основе метасюжет «вечного возвращения» на уровне мотивной системы систематизирован в диссертации Н. С. Чижова («циклический принцип», «вечное возвращение»). Он, по определению диссертанта, «...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» [Чижов, 2016, с.73–74].

Таким образом, в предшествующих исследованиях уже было очерчено значение орнамента в мире И. Жданова на содержательном уровне как поиска вариантов единого Сущего, где лирический герой выступает «блудным сыном» по отношению к миру стихий, и на формально-изобразительном уровне как системы тропов, лейтмотивов и повторов в отдельных стихотворениях и циклах. В уже упоминавшейся диссертации Н. С. Чижова был намечен, но еще не развернут, и вектор интерпретации интересующего нас стихотворения «Орнамент» (1978) в плане соответствия заглавия и структуры: «...различные по семантике словесные образы втягиваются в общее смысловое поле и, ... становятся элементами упорядоченного целого орнаментальной картины-текста» [Чижов, 2016, с.166].

Это стихотворение может быть рассмотрено

и вполне изолированно, и в контексте поэтики И. Жданова в целом, и в контексте архетипической, по своим корням, поэтики творца-демиурга, создающего свой сложноустроенный мир. Роль архетипов для поэзии Жданова была впервые проблематизирована в статье С. М. Козловой [Козлова, 2002] и не раз подтверждалась самим поэтом: «У современного человека нет возможности быть героем одного мифа, он вынужден быть героем всех мифов» [Жданов, Шатуновский, 1998, с.20].

Конечно, стихотворение соотносится не только с архетипами творчества, но вбирает в себя биографический опыт самого поэта по физическому «преодолению материала» (работа на буровой, работа монтировщика сцены, лифтера с деревом и металлом – «буровую фару», «рельефную фанеру», «жужжащей дрели», «облизанную сталь» [Жданов, 2005, с.82–83]. В лирическом зачине, столь значимом для дальнейшего развертывания поэтического текста, на первый план выходит родство с архетипом ткачихи Арахны («Потомок гидравлической Арахны, // персидской дратвой он сшивает стены»). Этот творческий архетип сплетенности, связности художественного текста, восходящий к античному мифу о малоазийской ткачихе Арахне, не раз становился предметом исследований, в том числе и наших [Мароши, 2014]. Впрочем, М. Ямпольский связывает творческий архетип ткача с Дедалом [Ямпольский, 2007, с.56–57] и его ремесленными умениями, но, очевидно, что Жданов предпочитает Арахну, которая «четверку лошадей выводит», т. е. всю квадригу покровителя

искусств Аполлона. Нетрудно заметить, что воздействие инструментов / средств из железа или метафор оружия в стихотворении приводит к разрушению орнаментального мира и к смерти: «Едва ударит шестоперый ливень, // свернется мех иранских плоскогорий»; «...коронки рвут рельефную фанеру», «...подковы их – само колесованье»; «Гниет дратва. Облизанная сталь. ...Бритва». В начале и концовке текста лейтмотив особо прочной связующей сплетенной нити (дратвы) соседствует с семантикой игры (шахматы) и смерти: «персидской дратвой он сшивает стены, // бросает шахматную доску на пол. // Собачий воздух лает в погребень»; «...он ставит лаковых слонов на рельсы <...> Смерть входит со спины с картой. <...> Гниет дратва»

Слова с предметными значениями и метафоры в равной степени участвуют в создании нескольких отчетливо выделяющихся смысловых (текстовых полей или групп), образующих вариативно повторяющиеся структуры. Прежде всего, выделим группу кругового движения или вращения, метатекстуально обозначающую разные аспекты циклически повторного ритма орнамента: «дратвой» / «дратва» с ее скрученной основой, «веретено», «дрели», «скважина» с ее круглым сечением, «расходится кругами», «в кольце», «колесованье».

Кроме того, отчетливо выделяется семантическое поле, которое можно обобщить как «работу над материалом, в том числе, при помощи различных инструментов»: с ним соотносятся слова «Арахна», «дратвой», «сшивает», «метки», «веретена» «подкрашен», «хромосом» (χρῶμα –

«цвет» + σώμα «тело»), «рельефная фанера»; оно, в свою очередь, связано с Ближним Востоком, Ираном («персидской драпкой», «иранских шалей», « мех иранских плоскогорий»), что можно объяснить как азиатским, восточным происхождением Арахны (уроженка Лидии бросает вызов Афине, представляющей классическую материковую Грецию), так и ассоциацией узоров, прежде всего, с «восточными орнаментами», поскольку на мусульманском Востоке изобразительное искусство, в основном, представлено орнаментом.

К наиболее выраженным относятся такие поля с семантикой смерти и энтропии («погребенье», «обмирать», «колесованье», «смерть», «гниет», «рвут», «разбросаны», «расходится», «свернется», «пересыхает»); животных («собачий», «лает», «кот», «лошадей», «слонов», «бивень»); звука и речи («звона», «пауз», «вопль» «жужжащей», «вальса»). Выделяются также поле «стихий» (жидкостей, воздух и огонь) («гидравлической», «воздух», «зажигает», «нагар», «ливень», «внешняя кровь», «заспиртованные», «плывет», «всплывет»); поле затрудненного сенсорного восприятия («перчатки осязания», «шоры зрачков», «слепые»); поле богов или героев мифов (Христа, Арахны, «четверка лошадей» как перифраза покровителя искусств Аполлона).

Как уже отмечалось, действию скрепления или проникновения в другое пространство противопоставлено разрушение: «сшивает стены», «скважины простерты», «зажигает буровую фанеру», «рвут рельефную фанеру».

Метафоры, как правило, соединяют разные

семантические группы: «гидравлической Арахны», «шестоперый ливень», «веретена вальса» и т. п. В звуковой инструментовке текста отчетливо выражен звуковой повтор аллитераций со звуком «р»: «коронки рвут рельефную фанеру», «гидравлической Арахне», «хромосом Христа» и др. Таким образом, орнаментальность стихотворения носит скорее имплицитный характер, без явных повторов и рефренов, она образуется в основном вариациями нескольких устойчивых семантических полей, накладывающихся друг на друга.

Орфей, Арахна и Марсий чаще всего становятся творческими мифологемами для поэтов в европейской культуре. Однако неожиданный эпитет «гидравлической», использованный в стихотворении по отношению к Арахне, требует особого комментария. Остановимся на его семантике и этимологии: ὑδραυλικός – «водяной»; от ὕδωρ – «вода» + αὐλός – «трубка»; так называют все, что относится к законам движения и равновесия жидкостей. Нетрудно заметить, что значительная часть стихов, эссеистики и комментариев И. Жданова содержит разнообразную метафорику воды (водоворот, ручьи, реки, руслы, море) и «текучести мира», по-видимому, вода занимает привилегированное место среди стихий, участвующих в создании его поэтического мира. Мифологема или, если угодно, архетип воды символизирует обычно подсознание, невозможность рационального контроля, в рефлексии творчества – доминирование интуиции, стихийности.

Характерно, что рефлексия подобного

ассоциативно-стихийного текстообразования в одном из эссе Жданова тоже начинается с «восточного узора»: «...свободное плавание в образах при необязательном «бесцельном» размышлении о всякой всячине, что как попало приходит в голову: видишь старушку в платке с восточным узором > Восток > ... Объяснить, то есть вывести в абсолютно дискретный план невозможно» [Жданов, 2005, с.169]. Обстоятельства становления и предпочтений Жданова-поэта, его позднейшие фотографии свидетельствуют о симпатии к текущей и неподвижной воде, от родной реки Тулаты до Черного моря.

Кроме того, поэт достаточно часто подчеркивает свою творческую преемственность по отношению к поэтике О. Мандельштама. Напомним «гидравлическое» определение поэзии в его «Разговоре о Данте», соединяющее в метафорах, как и в стихотворении «Орнамент», семантики «текстиля», «жидкости», «окрашенности» и Востока: «Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ» [Мандельштам, 2, 1990, с. 215].

Однако в слове «гидравлической», есть и второй корень, αὐλός, «труба, трубка», «авлос» – духовой инструмент, брошенный Афиной, его изобретательницей, который подобрал сатир Марсий и, поупражнявшись на нем, вызвал на состязание самого Аполлона, победив его по решению судей, но Аполлон назвал новое условие

состязания (игра и пение), выиграл и жестоко наказал Марсия, как Афина Арахну. Μαρσύας αὐλός, авлос был одним из самых распространённых инструментов в мире Древней Греции и Рима, но воспринимался, в отличие от лиры Аполлона, как инструмент восточного происхождения.

Тема состязания Аполлона и Марсия возникает в зачине одного из первых стихотворений Жданова: «Бог Аполлон живую кожу // задумал с Марсия содрать, // не ход ристалища итожа, //а перед тем, как начинать» [Жданов, 2005, с.14]. Как мы уже убедились, «четверка лошадей» Аполлона «выведена» в стихотворении Арахной, мифологемы же Арахны и Марсия объединяет не только их роль победителей, а затем жертв в состязании с богами-покровителями, но и общая «локация»: они воспринимались как восточные персонажи из гористой и изобилующей реками и лесами местностей Малой Азии, Фригии и Лидии. Филологи-античники видят в Марсии и его авлосе опасного для классической Эллады чужака с азиатским инструментом: «Фригийский авлет, наполовину человек, наполовину зверь, ... он живет в горах и лесах, ему близки реки и их истоки, в особенности Меандр с его притоками [Leclercq-Neveu, 1989, p.25]; «...гибрид, отличающийся от других своими восточными корнями» [Там же]; «Авлетика – музыка без слов, опасная своей возбуждающей иррациональностью...» [Гаспаров, 1997, с.13]. Аналогии с горным Алтаем и ролью И. Жданова в поэзии 1980-х годов вполне очевидны, сошлемся хотя бы на всем известную статью Н. Славянского [Славянский, [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/1997/6/slav.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1997/6/slav.html)], написанную уже в

1990-х, в которой явно осуждается «стихийность», хаотичность и текучесть его поэтики.

Итак, в стихотворении создается «неклассическая» модель орнамента, отрефлексирующая как творческие мифологемы Арахны и Марсия.

### Библиографический список

Гаспаров, М. Л. Избранные труды. Том I. О поэта/ М. Л. Гаспаров – М.: Языки славянских культур, 1997. – 664 с.

Жданов, И., Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова/ И. Жданов, М. З. Шатуновский – М.: Изд. Университета истории культур, 1998. – 88 с.

Жданов, И. Воздух и ветер: Сочинения и фотографии/ И. Жданов – М.: Наука, 2005. – 176 с.

Козлов, В. Орнаментальный период русской поэзии: занавес. Портал о поэзии от АНО «Инновационные гуманитарные проекты» и Центра изучения современной поэзии ЮФУ [Электронный ресурс] – URL: <http://prosodia.ru/?p=963> (дата обращения: 12.12.2017).

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.

Мароши, В.В. Паук за работой: архетип Арахны в рефлексивной имагологии литературы/ В.В. Мароши // Имагология и компаративистика. 2014. № 2. – С. 17-33.

Меркулова, О. Н. Метафизика всеединства в поэзии И. Жданова. Дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук/ О.Н. Меркулова – Иркутск: 2016. – 173 с.

Новиков, Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого/ А.Л. Новиков – М.: Наука, 1990. – 181 с.

Славянский, Н. Вестник без вести. О поэзии Ивана Жданова/ Н. Славянский // Новый мир. 1996. № 7. [Электронный ресурс] – URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/6/slav.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/6/slav.html) (Дата обращения: 12.12.2017).

Чехонадских, А. В. Орнаментальный принцип в поэзии Николая Клюева/ А.В.Чехонадских // Народная культура сегодня и проблемы ее изучения. Воронеж, 2006. С. 97–116.

Чижов, Н. С. Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук/ Н.С. Чижов – Тюмень, 2016. – 261 с.

Шмид, В. Нарратология/ В. Шмид – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Ямпольский, М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре/ М. Ямпольский – М.: Новое литер. обозрение, 2007. – 616 с.

Leclercq-Neveu Bernadette. Marsyas, le martyr de l'Aulos/ Leclercq-Neveu Bernadette // Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens, – Vol. 4, n°2, 1989. – pp. 251-268.



УДК 821.161.1 Жданов

**Е.А. Худенко**

Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул

**ГЕОПОЭТИКА В СБОРНИКЕ И.Ф.**

**ЖДАНОВА «МЕСТО ЗЕМЛИ»<sup>1</sup>**

**E.A. Khudenko**

Altai State Pedagogical University, Barnaul

**ГЕОРОЕТИКА IN THE COLLECTION OF I.**

**F.**

**ZHDANOV «THE PLACE OF THE EARTH»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются конкретные географические топосы, символы и ландшафтные образы сборника Ивана Жданова «Место земли». Насыщенная метафизическая образность поэта базируется именно на земном бытии, в пространстве которого герою предстоит совершить воплощение. В связи с этим повышенной символичностью обладают образы степи, горы, поля равнины. Метаморфические изменения этих образов антропогенны по своей сути, что придает земному бытию одновременно масштабность и телесность.

**Ключевые слова:** Иван Жданов, геопоэтика, ландшафтная образность, топос, космизм.

**Abstract.** The article deals with specific

1. Исследование выполнено по проекту РФФИ и Министерства образования и науки Алтайского края «Алтай в отечественной литературе XX-XXI вв.: культурно-туристический потенциал»

*geographical topos, symbols and landscape images of Ivan Zhdanov's collection «The place of the earth». The rich metaphysical imagery of the poet is based on the earthly being, where the hero is going to make an embodiment. In this regard, the images of the steppe, mountains, fields and plains have an increasing symbolism. The metamorphic changes of these images are anthropogenic in nature, which gives the earthly existence both scale and physicality.*

**Keywords:** Ivan Zhdanov, geopoetics, landscape imagery, topos, cosmism.

В современном литературоведении геопоэтические исследования являются одним из популярных подходов к художественным текстам. Известно, что научная традиция изучения «топосного», или локального, текста была заложена работой В.Н. Топорова о петербургском тексте и петербургском мифе [Топоров, 1995]. После этого появился довольно большой корпус исследований, в основу которого был положен разный объект рассмотрения – городской локус, деревенский локус, локус определенной местности и ландшафтные особенности региона. Так, в настоящее время уже закрепились такие понятия, как «уральский текст» [Абашев, 2012], «крымский текст» [Курьянов, 2017; Люсый, 2007], «северный текст» [Галимова, 2013], «сибирский текст» [Анисимов, 2010]. В этом ряду полноправное место занимают и штудии исследователей по алтайскому тексту, на что указывают как сборники ежегодных конференций по теме «Алтайский текст в русской культуре» [Алтайский текст, 2017], так и изданный в 2012 году пятитомник-антология «Образ Алтая в русской литературе XIX-XX вв.» [Образ Алтая,

2012], сборники конференций по геопоэтике писателей Сибири и Алтая [Геопоэтика, 2016; Геопоэтика, 2017], коллективная монография по геопоэтике В.М. Шукшина [Богумил, Куляпин, Худенко, 2017], где представлена художественная карта творчества знаменитого земляка.

Однако обозначение такого подхода к творчеству И.Ф. Жданова – одного из самых «не привязанных к земле» поэтов – первоначально может показаться странным. Исследователи не раз писали о трансцендентных мирах, создаваемых в книгах поэта [Рыбальченко, 2004; Плеханова, 2007], исследовалась философская, культурологическая и библейская составляющая текстов [Меркулова, 2013; Токарев, 2016], мифопоэтика [Чижов, 2017]. Однако в данной статье нам хотелось бы подчеркнуть ту мысль, что «вечные миры» поэта произрастают из земного мира – геобытия. Ждановский герой, несомненно, часто устремленный вверх от земли и растворенный в других мирах, не перестает нести на себе отпечаток земной действительности – как с точки зрения ландшафтных образов, так и знаков современной цивилизации и культуры.

Этот аспект будет рассмотрен нами на материале того сборника, где само название указывает на определенный топос, – это сборник «Место земли. Восхождение» (1991) [Жданов, 1991]. При этом геопоэтический пласт книги мы будем понимать довольно широко: все, что имеет отношение не только к Земле, но и к ее жителям – землянам, созданное рукотворным (культура, цивилизация) или нерукотворным образом (природа).

Необходимо заметить, что изучаемый сборник имеет довольно четко выстроенную композицию: прослеживается путь героя от предрожденческих состояний (первый текст – «До слова», преддетство – «Гора») до восхождения в иные миры. Таким образом, перед читателем проходит некий процесс воплощения, причем (что важно!) именно на земной поверхности, на планете Земля, где сама телесность дается не только как испытание, но и как безальтернативный способ познания материальности мира.

Несомненно, строка из первого стихотворения «Ты – сцена и актер в пустующем театре» (с. 5) отсылает к телесным метаморфозам героя Осипа Мандельштама в известном стихотворении «Дано мне тело, что мне делать с ним...» («Я и садовник, я же и цветок»), показывая двуединую духовно-физическую сущность бытия. При этом театральное пространство в тексте постепенно перерастает в природное: «И вот уже партер перерастает в гору...».

Из геопоэтических знаков появляются 'степь', 'тучи-всадники', 'берега реки', 'лес'. Само пространство раздвигается, задавая систему координат (гора – вертикаль, река – горизонталь), соответственно ему герой требует себе распятия – креста. Миры «балагана» и «открытого поля» противопоставляются друг другу, но выхода из этого сна так и не находится. Обратим внимание на парадоксальный механизм рождения героя: состояние «до слова» оказывается онтологически окультуренным (сценическим), а воплощение (правда, пока не состоявшееся в первом тексте), наоборот, связывается с растворением

в природе. Это своего рода ре-онтогенез, подобный промотанной в обратном направлении киноленте уже состоявшейся жизни.

Знаки открытых геопространств пронизывают весь сборник: перед читателем возникают степь, степная тень; желтое поле (открытое поле), желтая равнина (пустая равнина). Горы, холмы встречаются десятки раз, при этом задается устойчивый ассоциативный ряд. Степь – поле – равнина, несмотря на кажущуюся открытость, «размечают», «разрезают» пространство, задают рамки, отсекая всё лишнее, устанавливают пределы земного. Работа Создателя при этом приравнивается к делу портного, раскраивающего ткань («Мастер») или фотографа. Топоним 'желтое поле' в сборнике ассоциативно скрепляется с портретом, фотографией («Портрет отца», «Неон»), а небо – становится ее верхней границей – рамкой («Небо начнет проявляться и длиться, / как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы»). За счет этого лейтмотива подготавливается концепция более позднего сборника – «Фоторобот запретного мира» (1997). Однако вернемся к геоприметам.

Человеческое воплощение на земле у героя Жданова происходит через метонимическое ощущение изоморфности своего телесного строения телу самой Земли. Так, в стихотворении «Гроза» – «катился луг за шиворот по шее», в «Крещении» – река – это кровь, вливающаяся в жилы. Кроме того, небесный и земной миры также изоморфны друг другу: «Трава в небесах закружится / и тихо над миром повиснет звезда / со лба молодой кобылицы» (с. 47), «звезды, как

ручьи, текут по небосводу, / и тянется сквозь лед голодный гул дождя...» (с. 34). Следовательно, человек изоморфен и небу тоже. Эта «распятость» антропологического существа проблематизирует вопрос о его первой родине, о месте истинного рождения.

Мир природный (земной) становится опрокинутым в человеке, и наоборот, человек – это зеркальное отражение земного бытия, но не в прямой перспективе, а через отношения внешнего/внутреннего, свернутого/развернутого. По замечанию К. Кедрова, «при выворачивании (или инсайдауте) внутреннее и внешнее как бы рокируются. Космос становится таким же реально ощущаемым, как ваше собственное тело, в нем исчезают расстояния. Космос ощущается единым целым. В то же время нутро человека в метафизическом смысле обретает космическую бесконечность, образуя как бы двуединое тело Гомо космикус, которое приходит на смену Гомо сапиенс» [Кедров, <http://lib.icr.su/node/892>]. Но процесс этот не легкий.

Не случайно герой «Места земли» долго не готов впустить в себя реальность, не готов предоставить оболочку для эмпирического. Отсюда его стремление обестелеситься, не стать формой: «Останься, мир, снаружи, стань лучше или хуже, но не входи в меня!» (с. 14). Герой утверждает: «себя сведу на нет», «меня на свете нет!», и даже воплотившись – «Меня как будто нет», «там нет меня». При этом роковое предназначение судьбы – воплотиться – транслируется также через геобразность. Судьба представлена как табун коней на лугу, который ни остановить, ни перенаправить

невозможно.

Акт насилия, предпринимаемый миром над духовной сущностью героя, сопровождается мотивами боли (затрудненным дыханием, уколом иглы, тахикардией) и ущербности (облезлая душа, которую «снаружи морозный покрывает мех»). Второй вариант – когда Вечность равнодушна к потребности человека воплотиться. В стихотворении «Когда неясен грех...» звездам «наплевать, в каком предметы виде», «они повернуты спиной», и человек не в силах преодолеть эту ситуацию. В конечном счете, герой разрывается между предначертанностью рождения и невозможностью опознать ту силу, какой он вынужден подчиниться.

Сборник имеет собственный вполне земной календарь. Восхождение осуществляется в равномерном, календарно-циклическом ритме: только предвоплощение не маркируется сезонно, а затем следуют тексты с приметам весны, лета, поздней осени. Наиболее частотная образность связана, конечно, с зимой. Помимо того, что зима задает аутомифологию поэта (январь – месяц рождения, не случайно текст «Зима» предваряется эпиграфом из детской именинной песенки «Каравай, каравай...»), зима – это и пространство «немоты». Миссия рожденного поэта в связи с этим ясна, более того, это миссия поэта, рожденного «в стране, лишенной суесловья .., по несколько веков там длится взмах ветвей». Морозные рисунки на окне – «немые звери мира», а человек может смотреть только сквозь себя, так как связь между ним и внешним миром – это «щелка в пятак на замерзшем окне» автобуса («Это

всего лишь щепоть пустоты...»).

Однако земное бытие не всегда столь эфемерно и пустотно. Детали урбанистического гео-топоса наполняются в сборнике разносторонними смыслами: Арбат, Останкинская башня, трамвай, автобус, поезд, ночной магазин, бар, метро. Трудность воплощения героя состоит именно в том, что это не просто природно-земное, но цивилизационно-земное бытие, в том, что он должен совершить этот процесс восхождения (преображения) среди прохожих – в массе людей. Одиночество в этом случае было бы спасительным и результативным, но оно оценивается как слабость и отречение от миссии. В предисловии к сборнику И.Ф. Жданов замечает: «Одиноким человек неизбежно делает одинокими и других, он ненароком, непреднамеренно вносит свою лепту в энтропию беспамятства» (с. 3).

Городские геоприметы, с одной стороны, становятся порталами, через которые на землю входит Вечность, с другой – они оприродняются: трамвай сравнивается с рогатым жуком-оленьем неизвестного происхождения, а отрывание билета – с получением еды («получишь полтравинки»). В стихотворении «Джаз-импровизация» возникает метафорический город в степи, занесенный снегом городок с холмами-шатрами, руслами рек – ветками деревьев, с горой, превращенной в песчинку. Горы можно читать слева направо, или наоборот, а холмы – это «узлы пространства, узилище свету». Когда материальность мира сворачивается в точку, человеку все равно, где жить. При этом материальность мира у Жданова никогда не исчезает совсем, просвечивая сквозь самые

трансцендентные смыслы. Степной ландшафт доминирует в сборнике, биографически он связан, разумеется, с местом рождения, а метафизически важен с точки зрения открытой площадки для различного рода метаморфоз.

Однако категория «дома» все же существует в этом мире. Как правило, это дом из воспоминаний детства – не случайно сборник заканчивается поминальными стихотворениями, посвященными брату-тезке, похороненному в Ленинграде («Гора над моей деревней»), сестре («Область неразменного владенья...»), а путь героя включен в библейский сюжет о возвращении блудного сына.

Именно в пространстве земного дома возникает дорога смерти как мост, не касающийся земли, – «только лунная пыль по колена» (с. 105). Людской род поименован «лунным родом», так как «ближе, чем кровь, луна каждому из землян» (с. 79). Очевидно, второе слово в названии сборника – место Земли – в этом случае следует писать с прописной буквы с указанием на определенное место во Вселенной – третью планету Солнечной системы. Несомненно, намеренная грамматическая неточность в названии (предложный падеж заменен на родительный) приводит в контексте обозначенных смыслов и к сочетанию «вместо земли» – это и будет тот топос (метатопос), куда устремлена духовная ипостась героя.

Наиболее насыщенным реальными географическими названиями предстает стихотворение «Где сорок сороков». «Византийская» Москва разрастается до масштабов всей державы за счет гидронимов – как

не имеющих реального топографического аналога (упоминаемая в «Слове о полку Игореве» степная река Каяла, чей реальный протопоним так и не установлен), так и вполне реальных – это воды Волги, струи Дона с Амуром. Наконец, появляется и хребет Урала, сравниваемый с Млечным путем.

Эта географическая карта повторно зеркально отражается в последнем стихотворении книги – «Восхождение», где опрокинутая гора – это игла, впиваясь в карту, порождает родник. Такой картографический способ «пришпиливания» себя к миру позволяет герою шагнуть и любить, не боясь потерять, не потому ли, что картой поверить нельзя эту безмерную, эту незримую пядь, что воскресает, привычному сердцу грозя (с. 106).

Таким образом, превращение в пределах земного бытия (именно геобытия), наполненное поисками аксиологического, мировоззренческого, философского толка и выполнением мессианской роли поэта, заканчивается в начале восхождения на некую метафизическую лестницу: «пойти – это стать мироколицей всей» (с. 107).

Несмотря на сложность и, порой, противоречивость этого, по сути своей, ментального пути, подчеркнем, что без земного отрезка (телесного воплощения, ландшафтного изоморфизма, геообразов, земного места) постижение целостной и глубинной сущности бытия героем было бы невозможно.

## Библиографический список

Абашев, В.В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики / В.В. Абашев. – Пермь, 2012. – 140 с.

Алтайский текст в русской культуре : сб. науч. ст. / под ред. Т.В. Чернышовой, М.П. Гребневой, Е. Ю. Сафроновой, Ю.В. Трубниковой. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2017. – Вып. 7. – 304 с.

Богумил, Т.А. Геопоэтика В.М. Шукшина / Т.А. Богумил, А.И. Куляпин, Е. А. Худенко. – Барнаул, 2017. – 165 с.

Геопоэтика писателей Сибири и Алтая. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – 168 с.

Геопоэтика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX-XX в. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 131 с.

Жданов, И.Ф. Место земли. Восхождение / И.Ф. Жданов. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 109 с.

Кедров, К.А. Поэтическое познание. Метакод. Метаметафора [Электронный ресурс] – URL: <http://lib.icr.su/node/892> (Дата обращения 22.09.2018).

Курьянов, С.О. Несколько слов о Крымском тексте (Разграничение понятий крымский мотив, образ Крыма и крымская тема) / С.О. Курьянов // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Серия «Филология. Социальные коммуникации». – 2017. – Том 27 (66). – № 1. – Ч. 2. – С. 171-176.

Люсый, А.П. Наследие Крыма: география, текстуальность, идентичность / А.П. Люсый. – М.: Русский импульс, 2007. – 240 с.

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.

Образ Алтая в русской литературе XIX – начала XX вв.: антология: в 5 т. / под общ. ред. А. И. Куляпина. – Барнаул: ИД «Барнаул», 2012.

Плеханова, И.И. Иван Жданов: лирика автохрона, или homo temporis / И.И. Плеханова // Русская поэзия рубежа XX-XXI веков. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. – С. 351-372.

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.

Северный текст русской литературы: Сборник. – Вып. 3. Северный текст как локальный свертхтекст / Под ред. Е.Ш. Галимовой. – Архангельск: ИПЦ САФУ, 2013. – 148 с.

Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: коллективная монография / Отв. ред. К.В. Анисимов. – Красноярск, 2010. – 237 с.

Токарев, А.А. Поэтика духовной жажды в творчестве Ивана Жданова / А.А. Токарев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 12 (66): в 4 ч. – Ч.1. – С. 38-41.

Топоров, В.Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» (введение в тему) / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – М.: Наука, 1995. – С. 259-367.

Чижов, Н.С. Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики. Дисс... на соискание уч. ст. канд. филол. наук / Н.С. Чижов. – Екатеринбург, 2017. – 266 с.

**Я.В. Левченко**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва*

## **ОБНАРУЖЕНИЕ ЛАНДШАФТА: ПЕЙЗАЖНЫЕ ФОТОГРАФИИ ЭНЗЕЛА АДАМСА И ИВАНА ЖДАНОВА**

**Y. V. Levchenko**

*National Research University  
Higher school of Economics, Moscow*

## **THE DISCOVERY OF LANDSCAPE: THE LANDSCAPE PHOTOGRAPHY OF ANSEL ADAMS AND IVAN ZHDANOV**

**Аннотация.** Автор анализирует в сопоставительном ключе установки родоначальника формалистской фотографии Энзела Адамса и фотографические серии Ивана Федоровича Жданова. В ходе сопоставления выделен ряд общих признаков, роднящих творчество Жданова и Адамса, – близость природе, иллюзия полного и органичного с ней слияние, сознательный дефицит теории, т. е. предпочтение «чистого видения», экологическая чувствительность.

**Ключевые слова:** пейзажные фотографии, Энзел Адамс, Иван Жданов, ландшафт, визуальный эффект.

**Abstract.** The author analyzes in a comparative manner the attitudes of the founder of the formalist photography Ansel Adams and the photographic series

*of Ivan Fedorovich Zhdanov. In the course of comparison, a number of common features that are related to the work of Zhdanov and Adams – the closeness to nature, the illusion of complete and organic fusion with it, the conscious deficit of the theory, i.e. the preference for «pure vision», environmental sensitivity. Abstract.*

**Keywords:** landscape photos, Ansel Adams, Ivan Zhdanov, landscape, visual effect

Ландшафт — в первую очередь, созерцаемый пейзаж, который рождается в ходе наложения на окомое координатной сетки, выстроенной по законам ренессансной перспективы. На протяжении более, чем пятисот лет эта операция превратилась в приобретенный рефлекс европейского наблюдателя и долгое время оставалась неотъемлемым признаком культурно обусловленного зрения<sup>1</sup>. Существенно напомнить, что Der Schafft — это, среди прочего, «стержень, шест, ствол», т. е., ландшафт — это буквально земля, которая удерживается на стержне, или оси, поскольку взгляд сообщает ей равновесие. Таким образом, ландшафт возникает вследствие операций отбора, упорядочения и удержания пространство. Взгляд делает пространство постигаемым на телесном уровне. Не потому ли вид местности (живописный ли, фотографический) заведомо приятен взгляду,

1. Ср.: «Перспектива — в широком понимании этого слова, то есть как принцип моделирования пространства в трех измерениях, — <...> входит в ряд композиционных универсалий. Это неполная, или статистическая универсалия, хотя вплоть до начала нынешнего столетия перспективный принцип сохранял абсолютное значение в рамках станковой живописи» (Даниэль, С. М. Картина классической эпохи/ С. Даниэль – Л.: Искусство, 1986. С. 14).

что тело просто не может его не примерить и не «приладить» его к себе? Само возникновение пейзажа ознаменовано приложением тела пространству и выбором точки зрения, которая позволяет упорядочить видимый мир<sup>2</sup>.

Наблюдаемый и осязаемый ландшафт помогает оформиться мысли. Природе с ее красноречивой бессловесностью достаточно просто быть — ее присутствие запускает процесс сознания. «Тяжесть горного хребта и крепость его изначально геологической породы, осторожно медленный рост елей, сверкающее, ровное великолепие цветущих альпийских лугов, строгая простота занесенных снегом полей», — так Мартин Хайдеггер описывает повседневное окружение своего философского труда на горном склоне Южного Шварцвальда [Хайдеггер, 2016, с.246]. Там и сейчас стоит хижина, где он писал «Бытие и время» и размышлял над категорией Dasein. Валерий Подорога в своем анализе роли ландшафта в философии Хайдеггера как раз относит местность и открывающиеся панорамы к важнейшим, неизменно повторяющимся событиям человеческого существования [Подорога, 1995]. Эти ландшафтные события превращаются в важнейшие структуры телесного

2. Вне категории точки зрения и процедуры ограничения увиденный объект не значит ничего: «Для того чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение. (Характерно, в этой связи, что в некоторых языках «изобразить» этимологически связано с «ограничить»)» (Успенский, Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. С. 177).

опыта, обуславливающие работу мысли.

Фотограф находится в более непосредственных отношениях с ландшафтом, чем это доступно философу. Фотограф не медитирует над неподатливым словом, он находит точку, продевает сквозь нее воображаемую ось, наводит резкость, и ландшафт готов. Вместе с тем, непосредственность акта наблюдения неотменяет, во-первых, технической опосредованности (камеры как необходимого протеза наблюдения и фиксации), а во-вторых, последующего осмысления ландшафта, — как явление культуры, а не природы, он не самодостаточен. Но, в отличие от мыслителя, фотограф имеет право хранить молчание, уступая право интерпретации зрителю, воспринимающего природный вид как часть фотографического артефакта.

Создателем поистине гипнотических фотографических ландшафтов по праву считают Энзела Адамса — одного из ведущих представителей «формалистского» поколения в американской фотографии первой половины XX века. Наряду с работами Пола Стрэнда и Эдварда Уэстона фотографии Адамса закладывают основы жанровой классификации фотоизображений, не потерявшей актуальности по сей день. Если Стрэнд отвечал за социальный репортаж, а Уэстон — за портрет, то Адамс оказался одним из основоположником пейзажной фотографии. Он близок так называемой «новой вещественности» — влиятельному течению в культуре Германии (die Neue Sachlichkeit), приверженцы которого (Альберт Ренгер-Патч, Август Зандер) стремились показывать мир вещей таким, какой он якобы



есть<sup>3</sup> — пусть «искусство» остается художникам, ибо фотография есть чистый инструмент передачи объекта [Stetler, 2011]. Адамс, наряду с Уэстоном, был со-основателем группы F.64, чье название означало минимальный размер диафрагмы для крупноформатной камеры, позволяющий достичь предельной резкости по всему изображению, а не только в точке фокуса. Яркий пример такого подхода демонстрирует, вероятно, самая растиражированная фотография Адамса, изображающая излучину реки Снейк в национальном парке Гранд-Титон, штат Вайоминг (1942). Это огромный мир, снятый с высокой точки, более всего напоминающий «космологические», всеохватные пейзажи Йоахима Патинира и Альбрехта Альтдорфера, созданные силой воображения и мастерства. Здесь это наблюдаемый мир, минимально преобразованный наблюдателем — ведь Адамса волнует пластическая выразительность природы, которая должна быть максимально освобождена от человеческого присутствия<sup>4</sup>.

3. Вышедший в 1928 году альбом Ренгера-Патча «Мир прекрасен», составленный из 100 снимков «объектов» (люди, животные, растения, механизмы, постройки), считается основой модернистского представления о фотографии как удостоверении присутствия (см.: Rüter, U. The Reception of Albert Renger-Patsch's *Die Welt ist schön* / U. Rüter // *History of Photography*, Vol. 21, No 3 . 1997. – pp. 192-196).

4. Подробнее о раздражении, которое у него вызывали люди, и пропорциональном этой мизантропии восхищении природными красотами старый Адамс рассказывает в интервью, которое он дал в 1974 году (см.: Хилл, П. Диалог с фотографией/ П. Хилл,, Т. Купер – СПб.-М.: Лимбус-Пресс, К. Тублин, 2010. – 416 с.)

Славу Адамсу принесли несколько серий однотипных фотографий, сделанных в его родных местах, где он вырос и где наблюдал за природой по мере взросления. Речь идет о Йосемитском национальном парке в Калифорнии, который из-за своего высокогорного расположения не имеет ничего общего с клишированными образами калифорнийской береговой полосы, океанских бульваров и компактных даунтаунов в окружении безграничной субурбии. Кстати, о границах: Калифорния — одно из последних мест, где был упразднен фронтир, т. е. подвижная граница переселенцев, теснивших коренные народы Америки с Востока на Запад. При этом, согласно логике фронтаира, именно Калифорния концентрирует в себе все «американское», будучи культурно-географическим следствием колонизации, протекавшей в пространстве и времени<sup>5</sup>. Вместе с тем, это буквальный край земли, где впритык соседствуют неуклонно растущие городские агломерации вдоль океанского берега, и обширные участки нетронутой местности. Именно здесь,

5. Под логикой фронтаира понимается растущая американизация земель с Востока на Запад: «Фронтир — это полоса наиболее быстрой и эффективной американизации, <...> то, что возникает в результате, — это не старая Европа, не просто развитие германских вирусов, <...> появляется новый американский продукт. Сначала фронтаиром было Атлантическое побережье. Оно было в самом реальном смысле границей Европы. Передвигаясь на Запад, фронтир все более и более становился американским. <...> его продвижение означало неуклонный уход от влияния Европы, неуклонный рост независимости на американских началах» (Тернер Ф. Дж. Фронтир в американской истории/ Ф. Тернер – М.: Весь Мир, 2009. С. 15-16).

привязанности к природе, рождалась у Адамса концепция безлюдной предметности пейзажа, где монументальные объемы (горы, водоемы, поля, лесные массивы) выступают либо самостоятельными объектами созерцания, либо фоном индивидуализированных, т. е. выделенных человеческой оптикой предметов (отдельные вершины, деревья, валуны). Адамс не хочет замечать, что человеческое в безлюдном пейзаже — это собственно оптика, позволяющая видеть его именно таким, т. е. инструментарий и процедуры видения, предъявляющие пейзаж наблюдателю. Адамс интересуется не феноменологией, но технология достижения необходимого визуального эффекта. Еще в юности изучая ландшафты Йосемити, он заметил, что свет — это важный прием выразительности, в корне меняющий образ объекта. Следовательно, необходимо научиться управлять светом на разных этапах подготовки фотографического отпечатка. Адамс в 1930-е гг. много экспериментирует с проявкой, добиваясь разграничения участков различной плотности на проступающем изображении. В работе «Негатив» 1948 года он назовет этот подход «системой зонирования» (zone system), которая позволяет выбрать оптимальную экспозицию снимка и корректировать негатив на этапе предпечатной подготовки [Adams, 1981]. Из всех деятелей, близких формалистской эстетике с ее культом так наз. «чистого изображения», Адамс полагал, что ближе всего подходит к тому, что он сам называл «прямой фотографией» [Seeing Straight, 1992].

Адамс очень редко снимал людей, он

был поглощен природой и стремился ее законсервировать как визуально, так и вполне практически (во второй половине жизни он охотно вел разговоры об экологии в достаточно прямолинейном ключе<sup>6</sup>). Уверенность Адамса в том, что мир городов и людские хлопоты не столь важны, как обманчиво статичный и неуловимо меняющийся мир природы, была беспредельной и концептуально последовательной. Он почти никогда не объяснял, что имеет в виду своими пейзажами. Джефф Дайер в «Неклассической истории фотографии» приводит недоуменные слова Анри Картье-Брессона, который в конце 1930-х годов восклицал: «Мир трещит по швам, а люди вроде Адамса и Уэстона фотографируют камни» [Дайер, 2017, с.124]. В ответ Адамс парировал: «Я и сейчас верю, что в камни представляют настоящую социальную

6. Ср.: «Термин «экология» (обычно используемый неправильно) является дихотомией первого порядка, где лечение оказывается хуже, чем болезнь» (из письма Нэнси и Бомонту Ньюхоллам, 9.12.1971, Adams A. Letters 1916—1984. Ed. Mary Street Alinder and Andrea G. Stillman. – Little, Brown and Company, NY, 2001, p. 323); «По прошествии лет я все больше убеждаюсь, что дороги, прорубаемые сквозь пустынные земли, — это настоящая опасность. Последние 20 лет показываю кривую резкого возрастания их эксплуатации во всем мире, и всем, кто смотрит на ситуацию объективно, должно быть совершенно ясно, что в ближайшем будущем мало-мальски неосвоенные пространства должны исчезнуть» (из письма Жоржу Балли, 01.06.1957, Ibid, p. 252).

7. Цит. по: Greetham R., Landscape Photography: From Art to Now – Artists' Contemporary Concerns/ R., Greetham // Landscape Research. – Vol. 17, No 1 – 1992, – p. 10.

значимость – в них даже больше актуальности, чем в очереди безработных». Между тем, фотографии зимнего Йосемити, сделанные в 1930-40-е гг. легко встраиваются в референциальный ряд вслед за «горными» фильмы Арнольда Фанка, наставника Лени Рифеншталь, обучившего свою ученицу искусству визуальной красоты, нивелирующей идеологическую заостренность идеологического послания. Индифферентность Адамса — следствие сознательного выбора в пользу того, что он сам считает вечным и стремится застраховаться от неосторожных соблазнов и ложных увлечений.

В 1940-е годы Адамс впустил в пейзаж следы человека — правда, на очень большой дистанции, чтобы они сливались с пейзажем, демонстрировали тщетность усилий по преобразованию властно самоуправляющейся природы. Фотографии с жилыми домами Нью-Мексико и все та же Калифорния с работниками на полях – это не уступка цивилизации, но, напротив, ее беспощадное нивелирование в ответ на социально заряженную критику. Адамсу важно показать разность масштабов и несопоставимость порядков природы и культуры. Подобно тому, как в современной постиндустриальной России прекрасно выглядит все, до чего не добрался человек, и за редкими исключениями безобразно то, что обнаруживает следы его присутствия, Америка Адамса предстает ареной, где модернистские усилия цивилизации терпят поражение. Адамс признает, что пейзажи создаются с человеческой точки зрения, собираются в ландшафт только в присутствии наблюдателя, но искренне, как настоящий

модернист, верит в свою богоравную миссию, ибо взгляд, который собирает пейзажи Адамса, претендует на превосходство над человеческой оптикой. Это не мимолетный росчерк, но замирание тела и времени вместе с природой.

Как представляется, в метафизическом плане рассмотренные установки родоначальника формалистской фотографии во многом сродни фотографическим сериям Ивана Федоровича Жданова. Может показаться, что масштабы наследия и степень их влиятельности, не говоря уже о принадлежности различным культурным традициям, затрудняют заявленное сопоставление. Между тем, Жданова и Адамса роднит несколько признаков — близость природе, иллюзия полного и органичного с ней слияние, сознательный дефицит теории, т. е. предпочтение «чистого видения», экологическая чувствительность. В совокупности стилистические сближения Жданова с Адамсом можно объяснить схожим опытом взросления и жизни на фронтире. Алтай как окраина земель, колонизированных Россией, в культурно-географическом смысле сопоставим с калифорнийской окраиной американского континента. Три четверти века между Калифорнией Адамса и Алтаем Жданова разделяют Америку и Россию в аспекте цивилизованности. Если для современной Калифорния фронт — это миф о «завоевании Запада», то пространство встречи России и Монголии все еще слабо урбанизировано и насыщено архаическими практиками, это инерционный фронт, куда не добивает централизованная власть и где природа легко

сметает ненадежный культурный слой.

Разительное отличие Жданова от Адамса заключается в том, что российский поэт снимает людей. Происходит это главным образом в алтайских сериях, имеющих отчасти ностальгическое и поэтому «остраняющее» значение для самосознания Жданова, занявшегося фотографией в возрасте 50 лет после переезда из Москвы в Крым. Однако портреты жителей Алтая погружены в ландшафт и неотделимы от наблюдаемых контекстов, они предельно обобщены, хотя и не типологизированы, так как всячески избегают применения в медийных целях. Человек в фотографиях Жданова чувствует себя робко, проходит стороной, остается чем-то вроде стаффажа в живописи эпохи Просвещения или буквально «маленьких людей» в пейзажных аллегориях Йоахима Патинира или Питера Брейгеля. Человек заведомо меньше того мира, который он когда-то пытался освоить, но не преуспел. Для Адамса природа великолепна, когда в ней нет следов человека, кроме самого наблюдателя, тогда как для Жданова природа могущественна, так как с легкостью поглощает и нивелирует усилия цивилизации. Например, если в фотографиях Жданова есть постройки, то лишь зависшие на пути к руине, готовые обрасти природой. Так, в одной из фотографий алтайской серии<sup>8</sup> полуразвалившийся сарай выступает фоном, на котором графически выделен бегущий

8. В качестве референтного поля в данной заметке используются общедоступные материалы сайта [http://www.ivanzhdanov.com/site\\_map.htm](http://www.ivanzhdanov.com/site_map.htm) (Дата обращения 18.11.2018).

рысцей одинокий жеребенок. Это ключевая деталь, собирающая изображение, не только визуально, но и символически, так как создает эффект, что домашние животные остались в этом мире без человека, когда-то их приручившего.

В сериях Жданова доминирует безлюдный ландшафт. Если на Алтае можно найти множество мест, слабо связанных с цивилизацией, то в Крыму, напротив, все с необходимостью насыщено ее следами. Тем не менее, фотограф делает все, чтобы отдалиться от них на почтительное расстояние. В итоге выбранная дистанция съемки (большинство крымских фотографий сделано из окна квартиры Жданова<sup>9</sup>), равно как и масштаб, обеспечиваемый высокой точкой наблюдения, так или иначе препятствуют конкретизации человека. Масштаб изредка меняется с помощью элементарных операций (зум), но их результат обнаруживает всю ту же слабость культуры на фоне природы. У Жданова не встречаются пропитанные традицией туристические виды Крыма. Напротив, это хаотичная застройка

9. Вряд ли Иван Жданов смотрел некогда культовую картину Уэйна Вона «Дым» (Smoke) 1994 г., где в одной из новелл персонаж Харви Кейтеля, владелец табачной лавки на углу номерной улицы и авеню, демонстрирует соседу-писателю свой многолетний проект — помещенные в альбомы фотографии одной и той же точки напротив двери своего магазина, которые он делает в одно и то же время день за днем. Писатель не может постичь сути проекта, сводящейся к простой мысли о том, что придуманная человеком хронологическая мера предельно условна, и рукотворное пространство ежедневно меняет свой образ в зависимости от свойств света и расположения подвижных объектов.

береговой линии, плоские крыши над невыразительными коробками, уродливый фасад «хрущевки» (своего рода «автопортрет» квартиры, из которой совершается наблюдение), рядом со всем этим — выход скальной породы и зелень, хоть чуть-чуть облагораживающие присутствие человека, и, наконец, выше — огромное, будто снова нидерландское по размаху небо с могучими атмосферными эффектами.

Фотографический медиум со всей своей технологичностью используется у Жданова, чтобы предъявить зрителю предельно архаичное мировоззрение. Полное превосходство природы над культурой исключает саму возможность соревнования. Культура обязана признать свою слабость, призрачность, временный характер. В зависимости от того, сделаны фотографии на Алтае или в Крыму, выбираются точки съемки, акцентирующие различные доминанты природного превосходства. Алтай показан как сокровищница земли, где разнообразны и причудливы ее дары. Они меняют цвет в зависимости от освещения, то есть отражают свет, чей источник не интересует наблюдателя. Встречаются фотографии, где вовсе нет неба в силу того, что земля всецело завладевает траекторией взгляда. В Крыму — вовсе не по причине его собственных ландшафтных особенностей, а в силу расположения квартиры фотографа, смотрящего из окна и даже не озабоченного выбором наблюдательной точки — возникает образ «малой земли» и огромного неба, как у Якоба ван Рейсдаля. Ничего не предпринимая, едва не бравируя отсутствием интереса к интерпретации, Жданов

нередко добивается изощренных эффектов типа удвоения изображения, как в изображении собственного окна, отражающего пейзаж. Это искусственное зеркало в отсутствие воды, куда у Адамса, по отработанным им же правилам, опрокидывался земной пейзаж. А расположение пятиэтажки на пригорке позволяет взглянуть в распахнутое небо, которое иллюстрирует известную метафору сферы, когда небо кажется вплотную придвинутым к наблюдателю.

Завершая, хотелось бы отдельно отметить, что вовсе не обязательно знать поэзию Жданова, чтобы воспринимать его фотографии. Ни один текст, даже с учетом специфики совершенного поэтом скачка от слова к изображению, не может работать как имманентный фотографии комментарий. Разве что сознательная и последовательная тривиальность выбранных Ждановым сюжетов и ракурсов, что так напоминает туристические фотографии, то есть чистый код безо всякого текста, может спровоцировать поиск языка описания и подозрения, что за изображениями кроется что-то еще, кроме экологического неоромантизма. Именно из такого подозрения и выросло это сопоставление фотосерий Жданова с ландшафтной метафизикой Энзела Адамса. Непреходящее же различие между ними — не в монохромности одного и полихромности другого, а отсутствие у Жданова каких бы то ни было сопровождающих текстов, инициированных самим фотографом. Адамс не замечал, что, навязывая зрителю собственный комментарий, он тем самым нарушает обет великого молчания, транслируемый его работами. Жданов, скорее,

буквализирует очевидность. Это будто бы о нем Жан Бодрийяр сказал в своей работе «Горизонт объекта», написанной в 1999 году в качестве вступления к выставке собственных фотографий. Там философ, также сделавший выбор в пользу фотографии, высказывает сожаление, что фотография «стала одним из изящных искусств, войдя в лоно культуры», и бороться с этим, как и с ее интерпретациями, видимо, бесполезно...

### Библиографический список

Дайер, Дж. Самое время. Неклассическая история фотографии / Дж. Дайер, – СПб.: Клаудберри, 2017.– 368 с

Подорога, В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор Фридрих Ницше Мартин Хайдеггер Марсель Пруст Франц Кафка / В. А. Подорога – М., Ad Marginem, 1995. – 427 с.

Хайдеггер, М. Размышления II – VI (Черные тетради 1931 – 1938) / пер. с нем. А. Б. Григорьева/ М. Хайдеггер – М., 2016. – 584 с

Adams A. The Negative/ A. Adams / The Ansel Adams Photography Series. – Boston: Little, Broen & Co, 1981,– p. 6-8.

Seeing Straight: The F.64 Revolution in Photography / Ed. by M. S. Alinder, T. T. Heyman. N. Rosenblum. Univ. of Washington Press, 1992, – p. IX-XII.

Stetler P. The Object, the Archive, and the Origins of Neue Sachlichkeit Photography // History of Photography, Vol. 35, No 3 – 2011 – pp. 281-295.

УДК 821.161.1, 77.04

**О.А. Скубач**

*Алтайский государственный университет, Барнаул*

### ОПТИКА БОГА: О ФОТОИСКУССТВЕ ИВАНА ЖДАНОВА

**О.А. Skubach**

*Altai State University, Barnaul*

### GOD'S OPTICS: THE PHOTOGRAPHY OF IVAN ZHDANOV

**Аннотация.** В статье рассматривается логика творческой эволюции И. Жданова, заключающаяся в переходе от поэзии к фотоискусству. Исследование оптических мотивов и структур, характерных для творчества Жданова на всех этапах, позволяет увидеть закономерность этого перехода.

**Ключевые слова:** И. Жданов, фотоискусство, авангард, метафизика, принципы оптики.

**Abstract.** The article discusses the logic of I. Zhdanov's evolution, which consists in the transition from poetry to photo art. The study of optical motifs and structures characteristic of Zhdanov's work at all stages makes it possible to see the pattern of this transition.

**Keywords:** I. Zhdanov, photo art, avant-garde, metaphysics, principles of optics.

Один из самых интересных вопросов, возникающих в связи с изучением творчества Ивана Жданова, – это вопрос о направлении его

эволюции. На сегодняшний день творческий путь привел его к практически полному переходу от поэзии к фотографии.

Подобный поворот, конечно, интригует: сложившийся поэт со своим читателем, с авторитетом, репутацией, заслугами и, что более важно, со своей поэтической территорией, своим языком, редко отваживается на столь радикальную перемену. Поэзия и фотография как виды искусства несходны, как представляется, по всем параметрам: они предполагают разный материал, язык, технологии и способы восприятия реальности. В контексте же ждановской эволюции – эволюции поэта – главный водораздел между поэзией и фотоискусством пролегает по линии «речь/молчание». Отсюда, видимо, проистекает склонность критиков комментировать «великий ждановский поворот» в негативном ключе как отказ от поэзии, слова, коммуникации, – иначе говоря, как творческий спад, аномалию, нарушение естественного хода поэтической биографии. Например, А. Карпенко сочувственно размышляет об утрате Ждановым «родника вдохновенья»: «Когда тот, кто смотрел этот сон поэта, наконец, проснулся, это означало не смерть, а всего лишь исчезновение родника вдохновения. Ведь связь с «великим» миром существует только во сне! Это и спровоцировало внутреннюю эмиграцию поэта – из поэзии в фотографию. Либо: в своих стихотворениях поэт исчерпал свой новаторский язык. Любая новизна рано или поздно перестает быть таковою. И, чтобы не повторяться, Жданов стал изучать язык фотографии» [Карпенко, <http://magazines.russ.ru/zin/2015/9/poet-ivan-zhdanov-pr.html>].

Разумеется, возможна и другая точка зрения,

предполагающая естественность этого перехода. Общим местом критики, пишущей о поэзии Жданова, стало наблюдение о герметизме его стихотворных текстов, его «темноте» и «усложненности», что, в конечном итоге, и служит главным аргументом в пользу его причисления к авангарду. «Иван Жданов, чей первый сборник «Портрет» (1982) вызвал много упреков в загадочности, зашифрованности, ищет естественного совмещения материала и кода, который как бы уходит в глубокий под-текст, нигде не выставляет себя» [Эпштейн, 2000, с. 10], – писал М. Эпштейн в 1982 г. в работе «Самосознание культуры», – работе, в которой впервые был заявлен термин «метареализм», а Иван Жданов причислен к соответствующей группе. Сам же поэт относился, скорее, настороженно к попыткам определить его в контексте авангарда. Так, в беседе с Иосифом Гальпериным он обмолвился: «На самом деле всякий художник создает свой язык, не создающий своего языка – не художник. Художник-авангардист – в этом есть какая-то тавтология» [Гальперин, Жданов, <http://magazines.russ.ru/arion/1996/2/galper.html>]. В интервью «Российской газете» в 2008 г. Жданов дистанцировался от метареалистов еще однозначнее: «...все эти литературные школы мне сегодня глубоко безразличны. Ну кто в 60 лет будет называть себя сюрреалистом, модернистом или еще кем-то? Смешно! У меня же пенсионный статус, и я давно исключил себя из всяких “метафористов”» [«Нет красивых городов»: Интервью с Иваном Ждановым, <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html>]. В такой реакции поэта есть резон: почти все попытки концептуализировать творчество

Жданова рожают ощущение подмены, когда вместо объяснения сложности поэтического смысла предлагается всего лишь дефиниция, ярлык.

Авангард – и это общеизвестно – сублимирует энергию бунта против устоявшихся культурных норм и практик. Авангардист – всегда человек культуры; он восстает против нее, поскольку слишком хорошо с ней знаком. Случай Жданова иной: знаменитый парадокс его биографии заключается в том, что он сумел прорваться в сверхэлитарную культуру, имея в качестве стартовой позицию абсолютной культурной вменяемости: и сын в крестьянской семье, родом из алтайской глухомани стал одним из самых сложных и интеллектуальных поэтов эпохи. «Лично меня, знавшего его уже к тому времени несколько лет и осведомленного о его бытии алтайских корнях, поразила несовместимость ставшей мне известной лишь из аннотации к первой его книжке такой несусветной патриархальности – «одинадцатый сын в крестьянской семье» – с резко модернистскими стихами, закрепленными классовой теорией за вырождающейся упадочнической махровой городской интеллигенцией» [Шатуновский, [http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij\\_o\\_jdanove.htm](http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij_o_jdanove.htm)], – писал М. Шатуновский. Позиция «с чистого листа», возможность видеть культуру почти что глазами «естественного человека» являлась уникальным преимуществом Жданова, которым он не замедлил воспользоваться, изобретя, по сути, собственный поэтический язык. При внешнем сходстве с авангардом ждановская поэзия иная по существу и решает другие задачи.

Впрочем, и внешнее сходство поэзии Жданова с авангардом неоднократно ставилось под сомнение. «... значимое отличие Жданова от большинства соседей по поколению – к формальной изошрённости он не стремится вовсе. Его стихи лишены лингвистических игр, рифмовка их вполне традиционна. Складывается ощущение, что автор сознательно избегает щёгольских, виртуозных рифм, с лёгкой руки Маяковского (а позже Бродского) ставших непременным атрибутом современной версификации» [Куллэ, <http://magazines.russ.ru/prosodia/2017/7/ivan-zhdanov-priglasenie-k-ponimaniyu.html>], – замечает исследователь.

Еще одна банальность: авангард нацелен на сверхкоммуникацию, здесь важна идея Другого – реципиента, читателя, слушателя. Жданов предельно интровертирован и, по существу, единственный реципиент, которого он предполагает – он сам (и другой человек в той степени, в какой он может стать, хотя бы на время чтения, Иваном Ждановым). Манеру Жданова читать стихи «не вовне, то есть обращаясь к аудитории, ... а внутрь себя» [Шатуновский, [http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij\\_o\\_jdanove.htm](http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij_o_jdanove.htm)] подмечали неоднократно. Такая манера, тем более вкуче с семантической невнятистью стихов, сигнализирует об отсутствии у поэта преимущественного императива общения, диалога, коммуникации. В какой-то степени поэзия Жданова всегда была способом молчания. Переход к молчащей фотографии, в таком случае, для него был вполне органичен.

Тем не менее, один реципиент все-таки



предусматривался Ждановым, думается, всегда – Бог. Термин «метареальность» еще и потому был подхвачен критикой так охотно, что семантически рифмовался с термином «метафизика», всегда определявшим близкий Жданову контекст. Поэзия Жданова вполне может быть прочитана как попытка диалога поэта с Богом, но еще больше это определение подходит к его фотоработам.

Фотогалерея, размещенная на официальном сайте Жданова, включает рубрики «Алтай», «Лица», «Вид из окна», «Времена года», «Дети». Тенденцию в выборе тем трудно не заметить. Поэт уже давно связан не только с Алтаем и Москвой, но и другими локациями; «география» Жданова объединяет, на сегодняшний день, самые больные для нашего современника точки: Киев и Крым. Жданова не миновали относительно недавние украинские потрясения: в марте 2014 г. во время выступления в Зверевском центре современного искусства он открывал фотовыставку, посвященную Майдану, – он был очевидцем событий. Кроме видеозаписи выступления, выложенной на YouTube, эти фотографии сейчас недоступны, нет их следа и на сайте поэта. Такой выбор объясняется, конечно, вовсе не политической конъюнктурой: Жданов несомненно предпочитает вечное суетному и преходящему. «Стоит ларек, около него – пьяные мужики. В ста километрах выше начинается космос. С расстояния в миллион км Земля кажется звездочкой. Вокруг нее – шары-миры. Я не могу себя ежесекундно чувствовать гражданином. Я чувствую себя космической пылинкой и, исходя из этого, подхожу к каким-то устойчивым категориям. Все преходящее...» [«О герметизме и жгучей

проблеме свободы». Интервью: Игорь Кручик – Иван Жданов, <https://burago.com.ua/igor-kruchik->]. Его фотографии – это склонные к неизменности пространства и вечно повторяющиеся времена («Времена года»).

В соответствии с этим наблюдением работы, представленные в формате фотогалереи, можно разделить на две группы:

А) Пейзажные фото, чаще всего запечатлевающие горы и небеса, занимающие также важное место и в стихотворных текстах Жданова. На фотографиях также присутствует море, которого в поэзии практически нет; впрочем, «морские» фотографии – не столько «морские», сколько «небесные»: как правило, композицию кадра Жданов выстраивает таким образом, что море кажется отражением неба (Рис. 1,2).



Рис.1

Б) Цикл портретов, среди которых, по наблюдению Л.А. Вигандт, безусловно преобладают

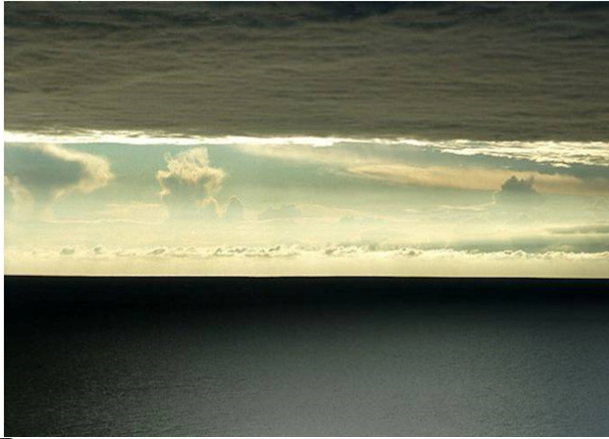


Рис. 2.

«дети и старики – зрелость не нашла отражения в крупных планах» [Вигандт, 2013, с. 9]. Портретные фотографии явно тяготеют к пикториализму (Рис. 3,4), что позволяет вынести изображаемое за скобки узнаваемого контекста эпохи.



Рис. 3.

Той же цели фотограф добивается, заостряя временной контраст между героем фотографии



Рис. 4.

(узнаваемо современным) и вневременными либо откровенно архаичными деталями фона (Рис. 5,6).



Рис. 5.

Итогом становится намеренная дезориентация во времени, призванная его, по сути, отменить.



Рис. 6.

Фотографирование, по Жданову, – процесс, актуализирующий не столько категорию пространства, сколько категорию времени. В одной из последних своих книг – «Воздух и ветер» – Жданов рассуждает: «Как будто и фотография – способ преодоления времени. И в этом ее самообман. Почти на каждом снимке, среди всего, что ушло в прошлое, плавают фрагменты будущего: вот дерево

– оно и завтра будет таким же, и послезавтра, и через десять лет, то есть пока не упадет. Конечно, оно не вечно, – а нужно ли нам это вечное? Нам хочется чего-то длительного, долгого, а вечное – это ведь так, абстракция» [Жданов, 2005, с. 72]. Фотография – и остановленное прошлое, и подсмотренное будущее – почти равновелика вечности.

Любопытно, что о фотографии Жданов рассуждает так же, как и о зеркалах. Зеркало – один из самых частых мотивов его поэзии, причем выполняет функцию не столько элемента тематического, сколько структурного: зеркало – это модель отражения, субститут приема удвоения. И в поэзии, и в фотоискусстве Жданов заворочен бинарными структурами, поиском соответствий. Единичное, уникальное его не интересует. Не случайно он регулярно использует модель диптиха в подаче фоторабот и поэтических текстов («Воздух и ветер», «Уединенная мироколица»). Дети и старики, пространство и время, прошлое и будущее – взаимные отражения, запечатленные в фотографиях. Сама фотография представляет собой отражение, удвоение реальности. Фотография для Жданова – это тоже зеркало.

Парадоксам зеркальной оптики уделено много внимания и в его прозаических миниатюрах. Одно из самых важных наблюдений объединяет ключевые для Жданова понятия Бога, зеркала и фотографии: «Человек нужен Богу, как собственное отражение. Просто так же, как нам бывает нужна отражающая поверхность зеркала или просто воды. Вопрос: для чего это Ему нужно? Для диалога? Ни зеркало, ни поверхность воды отражения на себе не видят, как не видят того, кто стоит перед

отражением. Но человек – это другое зеркало, зеркало, которое видит отражение и образ того, что в нем отражается. Хотя бы смутно. Если твое отражение – объект, то два объекта – ты и твое отражение – разделены во времени. Там, в зеркале, – ты уже в прошлом. Фотографическая наводка резкости на раму зеркала или на изображение в зеркале соотносится как два к одному. То есть если до рамы два метра, то до изображения в зеркале – четыре метра. Так что абсолютное, отражающееся в нас, вечное, – начинает видеть себя во времени. Вечность стремится заболеть временем (по Бердяеву). Но зеркало напротив зеркала порождает в своей глубине будущее. <...> для нынешнего физика и обыкновенное трюмо – аналогия козыревских зеркал. Люди ученые, надеются, что когда-нибудь можно будет увидеть то, что повседневно запечатлевается, как фотопленкой, на стенах: надо только научиться проявлять изображенное и считывать» [Жданов, 2005, с. 41]. Эта головокружительная парабола является, как кажется, программным тезисом эстетического проекта Жданова, лежащего в основе как его поэзии, так и фоторабот. Человек – это зеркало, в которое смотрится Бог. Бог, глядящий в свое зеркало – человека, приобщается ко времени, то есть очеловечивается, то есть – превращается в зеркало, отражающую поверхность. Но зеркало, отражающее другое зеркало, в итоге дает будущее, то есть – вечность.

Другая парабола также фиксирует парадоксы зеркальной оптики, подтверждая значимость этой темы для Жданова: «Увидеть себя со стороны – такое может только Бог. Нет, не то. Возможно ли увидеть

себя со стороны подобно кому-либо другому? Но кто он – другой? Ни другой человек, ни еще какая-то тварь тебя не видит – ты вне, ты ушел, тебя нет, там пусто. Бог? Но видеть себя таким взглядом – все равно, что видеть Его. Невозможно. Смерть. <...>

Увидеть себя со стороны – значит, умереть. Не потому ли, что во взгляде таком – крайняя степень отстраненности от самого себя? <...> Увидеть себя со стороны можно и в зеркале. Но там – призрачный твой двойник. Даже если ты поменяешься местами со своим отражением – это будет всего лишь подмена одного другим потому, что в зеркале ты видишь себя в прошлом, во времени. А увидеть себя во времени ушедшем, покинутом тобой, – это и значит умереть здесь» [Жданов, 2005, с. 133-134].

Кредо Жданова может быть сформулировано почти по Декарту: «вижу, следовательно, существую»; оптические мотивы, значимые для него уже в формате поэзии, приобретают, вместе с метафизическим измерением, весомость структурообразующих компонентов мироздания на фотографическом этапе его эволюции. Видеть – важнее, чем говорить. По Жданову тот, кто видит – видим (Богу), и наоборот. Способность видеть трактуется им как божественная по преимуществу: Бог и есть тот, кто видит; на одной из поздних фоторабот запечатлено, вне всяких сомнений, Божественное Око (Рис. 7).

В целом фотоискусство Жданова может рассматриваться как характерный для него диптих на тему человека и Бога. В эссе «О фотографии» С. Зонтаг писала: «Сфотографировать – значит присвоить фотографируемое» [Зонтаг 2016, с. 89].



Рис. 7.

Фотографирование Жданова вполне может быть понято как акт присвоения Бога, – или, по крайней мере, его попытка. «Кантовское “вещь в себе” стало “вещью не в себе”, “вне себя”. Вещи, которые не видят тебя, – незримы. А вещи, которые не смотрят на тебя?» [Жданов, 2005, с. 71].

### Библиографический список

«О герметизме и жгучей проблеме свободы». Интервью: Игорь Кручик – Иван Жданов [Электронный ресурс] – URL: <https://burago.com.ua/igor-kruchik-%E2%80%A2-intervyu-s-ivanom-zhdan/> (Дата обращения: 25.10.18).

Вигандт, Л. Вместо предисловия / Л.А. Вигандт // Жданов И. Уединенная мироколица. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. – С.6-9.

Гальперин, И., Жданов, И. Возможность канона / Беседа И. Гальперина и И. Жданова //

Арион. – 1996. – №2. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1996/2/galper.html> (Дата обращения: 1.11.2018).

Жданов, И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии / И. Ф. Жданов. – М.: Наука, 2005. – 176 с.

Зонтаг, С. О фотографии / С. Зонтаг. – М.: Ad marginem, 2016. – 272 с.

Карпенко, А. Поэт Иван Жданов // Зинзивер. – 2015. – №9 (77) [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/zin/2015/9/poet-ivan-zhdanov-pr.html> (Дата обращения: 1.11.2018).

Куллэ, В. Иван Жданов. Приглашение к пониманию // Prosodia. – 2017. – №7. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/prosodia/2017/7/ivan-zhdanov-priglasenie-k-ponimaniyu.html> (Дата обращения: 01.11.2018)

«Нет красивых городов»: Интервью с Иваном Ждановым // Российская газета. – 2008. – 18 сентября [Электронный ресурс] – URL: <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html> (Дата обращения: 01.11.2018)

Шатуновский, М. Очарованный странник / М. Шатуновский // Zdanov I. The Inconvertible Sky. – Chicago: Talisman House Publishers, 1996. [Электронный ресурс] – URL: [http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij\\_o\\_jdanove.htm](http://www.ctuxu.ru/article/art/shatunovskij_o_jdanove.htm) (Дата обращения: 1.11.2018).

Эпштейн, М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – М.: ОГИ, 2000. – 368 с.

УДК 130.2:77

**И.В. Шестакова**

*Академия медиаиндустрии, Барнаул*

**АРХИТЕКТОНИКА ФОТО-  
ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ И. ЖДАНОВА  
«ВОЗДУХ И ВЕТЕР»**

**I.V. Shestakova**

*Academy of Media Industry, Barnaul*

**ARCHITECTONICS OF PHOTO-POETIC  
BOOK OF I. ZHDANOV «AIR AND WIND»**

**Аннотация.** *Предметом исследования стали фотографии И. Жданова, имеющие особую важность для изучения процессов современной культуры. В работе рассматриваются вопросы структурной организации сборника. В качестве основы для исследования специфики его снимков выделены основные мотивы и образы, проанализированы особенности изобразительно-пластического языка.*

**Ключевые слова:** *визуальная метафора, поэзия, изобразительный ряд, мотивы, образы, фотография.*

**Abstract.** *The subject of the study were photos of I. Zhdanov, of particular relevance to the study of processes of modern culture. The paper deals with the structural organization of the collection. As a basis for research of the specificity of its imagery highlights the main motifs and images, peculiarities of imagined-plastic language.*

**Keywords:** *visual series, poetry, graphic series, motifs, images, photography.*

Книготворчество И. Жданова как еще одна грань его искусства было отмечено С.М. Козловой: «..семантика названий российских сборников поэта в их последовательности и соответствующая тематическая перегруппировка текстов в составе каждого последующего издания позволяют обозначить этапы творческого развития как лирического метасюжета Пути художника» [Козлова, 2017, с.71]. Мы же добавим, что «тематическая перегруппировка» стихотворений в составе каждой новой книги под определенным названием задает и новую интерпретанту известных текстов.

Сборник «Воздух и ветер» [Жданов, 2006] стал дебютом поэта, выступившего в качестве художника изобразительного искусства – фотографии и искусства слова. Его книга, объединяющая в своей структуре и циклы стихотворений, и прозу, и фотографии, является метавидовым образованием.

Опубликованные в ней фотоснимки являются не просто иллюстрациями к поэтическим текстам. Сборник сочинений и фотографий – результат глубоко продуманного синтеза изображения и слова, в равной степени существенно значимых в книготворческой стратегии автора. В этом последнем плане серия фотоснимков, с одной стороны, выполняет функцию книгостроения, служит оформлению стихотворных и прозаических разделов.

С другой стороны, весь изобразительный ряд обладают собственным внутренним эстетическим и смысловым единством, собственным фотосюжетом.

Эстетическое качество книги И. Жданова

как архитектурной конструкции связано с функциями фотоизображений. Сборник сочинений и фотографий состоит из 14 циклов-разделов, где автор чередует стихотворные и прозаические части, а связующим звеном делает фотокадры. В этом проявляется одна из функций его архитектоники. Выполняя циклообразующую роль, каждый фотоснимок, начиная серию текстов, задает тему, проблему, основной тон группе последующих стихов или прозаических текстов. В том случае, когда фотография формирует цикл, она является элементом текста, составляющим книгу.

Семь строчек-подзаголовков «сиди за мной мой первый снег»(1968), «внутри деревьев падает листва» (1971), «или смерти коснуться и глаз не закрыть» (1974), «море, что зажато в клювах птиц, – дождь»(1978), «расстояние между тобою и мной – это и есть ты» (1986), «вечность – миг, неспособный воскреснуть давно» (1993), «мы – толпа одного и того же» (1997), помещенные перед стихотворными разделами, служат и подписью к изображению, и одновременно эпиграфом к данному лирическому циклу. Их подборка основана на хронологическом принципе. Четыре из семи прозаических разделов также имеют подзаголовки: «Мнимые пространства», «Персонаж», «Клятва», «Повторение и воскресение».

Фотоцикл книги содержат 17 репродукций. Первый и второй снимки являются оглавлением всей книги; последний, замыкающий, можно определить как фотоэпилог. В этом обрамлении 14 разделов стихотворных и прозаических текстов строго чередуются, уподобляясь стихотворной версификации.

Многие фотографии сборника сопряжены со стихотворениями. Так, снимок (с. 69) отсылает к стихотворению «Гора»: «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» [Жданов, 2006, с. 126]. В кадре – панорама склона горы, где между деревьями располагаются домики селения. Далее в туманной перспективе – равнина, увенчанная темным холмом, над которым просматривается купол света. Деревня обозначена как святое место, как бы отмеченное божественным промыслом. На фотографии ракурс съемки с высоты, где открывается, говоря словами стихотворения «Восхождение», «безмерная, эта незримая пядь»: «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. / ... Всё это можно любить, не боясь потерять, / не потому ли, что картой поверить нельзя / эту безмерную, эту незримую пядь, / что воскресает, привычному сердцу грозя « [Жданов, 2006, с. 128]. Строку «деревень алтари» можно интерпретировать как знак свыше, отмечающий это святое место. В стихотворении зафиксирован след судьбы человеческой: «Это – твоё восхождение, в котором / возник облик горы, превозмогший себя навсегда. / Стало быть, есть воскресение, и ты – проводник / гнева и силы, не ищущей цели стыда» [Жданов, 2006, с.129].

Автор в основном снимает пейзажи, притом в

черно-белом варианте. Отказ от цветных снимков может быть связан с художественной задачей передать посредством света и тени некое сумеречное состояние природы и человеческого сознания в ожидании или открытии моментов рождения или угасания природных процессов. Общая тональность фотоизображений парадоксально соотносится с названием книги «Воздух и ветер».

Более подробно остановимся на фотосюжетах сборника. Французский фотограф А. Картье-Брессон так пишет о необходимости запечатлеть ускользающие мгновения бытия: «Реальность, которую мы видим, бесконечна, но лишь ее избранные, значимые, решающие моменты, которые нас чем-то поразили, остаются в нашей памяти. Из всех средств изображения только фотография может зафиксировать такой точный момент, мы играем с вещами, которые исчезают, и когда они исчезли, невозможно заставить их вернуться вновь... Для нас то, что исчезает, то исчезает навсегда. Отсюда наша тревога о том, чтобы успеть, и не упустить главное...» [Картье-Брессон, <http://photo-element.ru/philosophy/bresson/decisive-moment.html>].

Заставкой к первому циклу служит фотография с зимним лесом и глубокой колеей (канавкой) (с. 11-12). На переднем плане – заснеженные ветви деревьев, позволяющие уравновесить построение кадра. Своими изломами, искривлениями они контрастируют с атмосферой покоя, которой дышит пространство в парке. Строка «следи за мной, мой первый снег», открывающая сборник, является и подписью к фото. В то же время в глаголе «следи» актуализируется тема «следа»:

лирический герой оставляет следы своего пути. Это своеобразная метафорическая семантизация фотографии. Строка связывает в изобразительном и смысловом плане картину и слово.

Черно-белые фотографии И. Жданова достаточно аскетичны, но он усиленно работает с тоном. В кадре (с. 138-139) вновь мрачная картина со стволами деревьев, а через заросли их ветвей пробивается солнечный свет, освещающий дорогу. Снимок, демонстрируя затрудненное движение лучей солнца в пространстве, пропитан светом. Здесь проявляются возможности «светописи», создающей образы, в которые художник вкладывает свое настроение.

Запечатленные поэтом картины промежуточных переходных состояний природы – вечер, предзакатные сумерки, поздняя осень, первый снег, стлкая неподвижность деревьев, камней, тяжелых туч – передает, скорее, ощущение нехватки воздуха, ветра, света, поиска просвета, жажды движения. Показателен в этом плане снимок на с. 44-45.

Позиция наблюдателя всегда в тени независимо от его местоположения в пространстве и направления взгляда: снизу – в небесную высь, с высоты птичьего полета, со стороны или в анфас (с. 44-45, с. 69). Свет, просвет, освещенная панорама всегда вне наблюдателя в значительном отдалении от него. Снимая одну и ту же гору, одну и ту же кипарисовую рощу, один и тот же поворот дороги, фотохудожник главную роль отводит свету, который позволяет уловить архетип, первообраз данной картины. И. Жданов признается в том, что явление, остановившее его внимание, «во



всей широте этого мира, содержит в себе некую точку, узелок, в котором сходятся силовые линии пейзажа, линии тех сил, которые держат весь этот мир в цельности всего лишь на честном слове» [Жданов, 2008, с. 40-41]. Он как бы схватывает этот узелок, связывающий данный пейзаж со своим символическим прообразом.

Пятый цикл с эпиграфом «море, что зажато в клюве птиц, – дождь» посвящен памяти, родным местам. Тема, проблема. тональность обозначены на фото на с. 74-75: темная стена, на фоне которой бледно светящиеся два тонких деревца с паутиной обнаженных ветвей. Тонкие ветви деревьев знаменуют хрупкость связи человека и созданных им элементов мира. Вторая половина снимка: на белой ярко высвеченной стене серая тень дома с острым углом косога края крыши. Так возникает тема, которая, как и в поэзии, символизирует память о доме. Мотив тени дома соотносится с образами памяти. Не случайно, в поэтическом цикле мы находим стихотворения, связанные с этой темой («Портрет отца», «Оранта» и др.).

Стоит отметить еще одну особенность фототворчества И. Жданова. Он сам признается в том, что «почти не снимает городов и людей, мне это не интересно. Мне нравится пейзаж, в котором человека нет, но предполагается, что он где-то здесь, рядом. Либо мир, как бы ненадолго оставленный человеком, – сады, дороги, огороды» [Поэт Иван Жданов: Мне нравится пейзаж, в котором отсутствует человек, <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html> ]. Исходя из этого высказывания, мы выделяем два типа фотоснимков: пейзажи без следа человека и пейзажи, в которых видно

присутствие человека. Одним из таких заглавных следов присутствия человека является дорога, образующая сквозной мотив фотосюжета книги. Как заявляет сам автор, «пейзаж с дорогой – это мир, ненадолго оставленный человеком, а вот когда его присутствие вообще ничем не обозначено, то это мир до сотворения человека, до его пришествия сюда. Тогда пейзаж предстает как глубокая мысль Бога, отражение Его в человеке, в глубине его души» [Поэт Иван Жданов: Мне нравится пейзаж, в котором отсутствует человек, <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html> ].

Образ дороги воплощен во множестве кадров: она появляется из ниоткуда в никуда, не начинаясь нигде и нигде не заканчиваясь. Так, в первом цикле автором размещена фотография с зимним лесом и глубокими колеями дороги (с. 11-12), уходящей направо. Третий цикл с эпиграфом «внутри деревьев падает листва» открывается фотографией (с. 24-25) берега с крутым поворотом дороги направо. Над гладью воды – сорвавшаяся с земли стая птиц, обозначенная крестиками на фоне туманного неба. Взметнувшиеся в небо птицы, лодки на берегу выдают присутствие человека.

На фотографии на с. 89 черная щель листвы деревьев, через которую с высоты открывается панорама долины с петляющей дорогой, обрывающейся за группой деревьев в туманную серую мглу.

Автор использует смысловое противопоставление гигантских кипарисов и вдалеке маленькой рощицы, что способствует эффективному формированию глубины композиции. Обрамление из листвы создает

необычный узор вокруг дальнего островка деревьев.

Следы человека ощущаются на фотографии на с. 131, где на переднем плане черная тень земли, густая сень деревьев с бугристыми корнями, вылезшими на поверхность, в просвете которых поднимается, тянется к светлому небу белый купол церковки с темной луковкой и горящим крестом. Крупный план корней деревьев дает возможность четкого, детального изображения и графической структуры кадра, в котором они сопоставлены с дальним силуэтом церквушки.

Один из доминирующих мотивов фотосюжета книги – мотив отражения, который соотносится с а ведущими мотивами лирики И. Жданова: тени, зеркала, двойника. На снимке на с. 158 совершенно темные, чуть подсвеченные контурами валы туч, отраженные в черед черных и светлых полос на поверхности моря. Чередующиеся черные и белые полосы на воде, как сама жизнь.

Фото с пучками лучей, выходящих из одной точки (с. 19), служит не иллюстрацией, а визуализирует принцип отражения. Свет и тени вступают в причудливую игру: лучи солнца в виде геометрических фигур отражаются в тонком льду речушки, создавая сложный рисунок из линий. В этих лучах – мысль как послание Бога. На фото демонстрируется принцип отражения поэтического образа в мысли, осознающей этот образ, а связка между поэтическим образом и мыслью – это фотокадр.

На развернутом панорамном снимке на сс. 96-97 вновь заявлен мотив отражения. Облачное небо подсвечено угасающим за холмом лучом на берегу водоема, неподвижная поверхность которого

отражает тусклый свет неба. На второй половине снимка – тоже озеро с холмистым берегом, над которым ярко разгорается свет, а из гряды удаляющихся облаков вырвались три светлых луча. Так, зафиксирован момент рождения света, отражающий мысль Бога.

Еще один, соотносимый с лирикой И. Жданова, фотосюжет края земли, разработанный в таких стихах, как «Неразменное небо», «Мы стоим на пороге, не зная, что это порог». Мотив земли как порога отчетливо проявляется в фотографии на обложке сборника «Воздух и ветер», где автор поместил снимок с одиночными деревьями на краю земли.

Следом идет кадр, в котором гряда камней напоминает фигуру лежащего сфинкса, как бы охраняющего вход в творческую лабораторию поэта. Эта визуальная метафора создает емкий образ, основанный на яркой ассоциации: символическое изображение цели художника, знак постижения тайны. В фотоэпilogе (с. 177) вновь снята дорога как символический путь фотографа и поэта. На переднем плане светлая гладкость поворота дороги, уходящей налево, завершает кругооборот природы, судьбы человека и сюжета книги. Среди серой, поросшей травой и кустами равнины под спокойным светлым небом дорога воспринимается как путь надежды. Поворот дороги отражает циклическую композицию фотосюжета как круговорота природы (годовой цикл, суточный цикл) и судьбы человека (поэтические мотивы возвращения, смерти и воскресения).

Данные анализа подтверждают мысль о целостности сборника сочинений и фотографий

«Воздух и ветер». Единый мирообраз, единая тональность фотоизображений уравнивают все разделы книги в процессе авторского творчества. Изобразительный ряд сборника является важнейшим принципом ее архитектоники. Если вернуться к названию книги, то воздух – это состояние, а ветер – движение. В этом смысле изобразительный и вербальный комплексы соотносятся как воздух и ветер. Сущностью словесного искусства является движение, а изобразительного – неподвижность.

### Библиографический список

Жданов, И. Пейзаж как препятствие и фрагмент/ И. Жданов // Digital camera – М., 2008 – С. 40- 50.

Жданов, И. Воздух и ветер: Сочинения и фотографии/ И. Жданов – М.: Наука, 2006. – 176 с.

Картье-Брессон, А. Решающий момент/ А. Картье-Брессон // ХЭ Фотожурнал [Электронный ресурс] – URL: <http://photo-element.ru/philosophy/bresson/decisive-moment.html> (Дата обращения 15.08.2018).

Козлова, С.М. Метасюжет Пути / С. А. Комаров, Я. П. Изотова, С.М. Козлова, О.Н. Меркулова, О.А. Седакова, Н.С. Чижов // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов – Тюмень 2017. – С.16-72.

Поэт Иван Жданов: Мне нравится пейзаж, в котором отсутствует человек // Российская газета-Неделя-Алтай [Электронный ресурс] – URL:– <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html> (Дата обращения 06.06.2018).

УДК 821.161.1

**Н. С. Чижов**

*Тюменский государственный университет*

### **КНИГА ИВАНА ЖДАНОВА «ВОЗДУХ И ВЕТЕР» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ: ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ**

**N. S.Chizhov**

*Tyumen State University*

### **«THE AIR AND THE WIND» BY IVAN ZHDANOV AS A DRAMATIC UNITY: PROBLEMS OF THE COMPOSITION**

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности композиции шестой книги Ивана Жданова с точки зрения художественного единства стихотворных, прозаических текстов и фоторабот поэта. Обосновывается системообразующее влияние на поэтику прозы и пейзажных фотографий, представленных в книге «Воздух и ветер», доминирующего в художественном мышлении автора лирического начала. На композиционном уровне книжной макроструктуры это выражается в цикличности, фрагментарности, незаглавленности прозаических миниатюр, особом расположении их и фотографий относительно стихотворений в книге. Определяется включенность прозаических опытов поэта в контекст литературно-философской традиции, идущей от Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности») и В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья» и др.).

**Ключевые слова:** Иван Жданов, книга «Воздух и ветер», композиция, прозаические миниатюры, фотографии.

**Abstract.** *This article focuses on the aspects of composition of the Ivan Zhdanov's sixth book from the point of view of a dramatic unity in the poems, prose and photographs of the poet. Likewise, this article proves the lyrical nature preoccupying the poet's artistic mind, its influence on the prose and landscape photographs found in the «AIR AND WIND». With regard to macrostructure of a book, and especially to the composition, it is expressed by cyclic and scattered nature of the prose miniatures and absence of titles, the way they, and landscape photographs as well, are organized in the book. It is determined that poet's experimental attempts with the prose takes its roots in the literary and philosophic traditions established by L. Shestov («Apotheosis of Groundlessness») and V. Rosanov («The Solitary» («Uedinennoe»), «Follen leaves» and others.*

**Keywords:** Ivan Zhdanov, the book «The Air and the Wind», composition, prose miniatures, photographs.

Книга Ивана Жданова «Воздух и ветер», опубликованная в 2006 году, заметно выделяется среди других книг поэта. В этой шестой книге представлено большинство стихотворных текстов И. Жданова. Причем тексты распределены по семи разделам в хронологическом порядке, что позволяет читателю проследить творческий путь автора, пришедшийся на последнюю треть XX века. Также в книге впервые опубликована проза поэта, размещенная в разделах после стихотворений. Кроме того, «Воздух и ветер» открывает «серию» книг поэта, в которых он, наряду с ипостасью художника слова, выступает

в качестве фотографа (в книге шестнадцать пейзажных композиций).

Опыт создания И. Ждановым монтажной книги как художественного единства стихов и прозы следует рассматривать в контексте «повышения интереса» у представителей подцензурной и неподцензурной поэзии 1960-1980-х годов «к переходным формам», организованным «по принципу полиструктурной прозиметрической композиции» [Орлицкий, 2002, с. 532]. Наибольший расцвет различных видов «прозиметрии», по наблюдению Ю. Б. Орлицкого, происходит «в два последних десятилетия XX века, в связи с активным развитием русского постмодернизма», и знаменуется частотным обращением поэтов «ко всяческому маргиналиям, в том числе, комментарию, заголовочно-финальному комплексу и т.д.» [Орлицкий, 2002, с. 542].

Изучение книги «Воздух и ветер» с точки зрения художественного единства предполагает обращение к «системе внутренних связей» между стихотворными и прозаическими текстами, а также фотоработами поэта, что ставит перед исследователем дополнительные задачи (в том числе и междисциплинарного характера). В рамках статьи остановимся на композиции книжной макроструктуры как внешнего, несущего уровня выражения архитектоники эстетического объекта [Тюпа, 2011, с. 382]. Причем нас будут интересовать преимущественно особенности системного взаимодействия и композиционного позиционирования в контексте циклического единства различных типов художественного

высказывания поэта.

Проза в книге «Воздух и ветер» представлена небольшими по объему текстами: короткие (максимум два или три предложения) лирические зарисовки, наблюдения, афористические интенции из «записных книжек» и размышления автора эссеистического типа (объемом до двух страниц) над поэтическим творчеством духовно-нравственными проблемами существования современного человека в мире. Учитывая, что «в литературе «синтетических» эпох стираются границы между собственно художественными произведениями и эссеистикой разного рода» [Орлицкий, 2002, с. 223], малоформатные тексты И. Жданова, согласно литературоведческой традиции, мы будем рассматривать в качестве прозаических миниатюр.

Исследования прозаической миниатюристики показали, что данный жанр в русской литературе формировался под отчетливым влиянием стиховой культуры. К ведущим показателям лиризации малоформатной прозы Ю. Б. Орлицкий относит повествование от первого лица, строфичность, циклизацию, визуализацию, фрагментарность [Орлицкий, 2002, с. 260]. В книге «Воздух и ветер» воздействие лирического начала на прозу поэта становится композиционно значимым фактором: это выражается, во-первых, в циклической упорядоченности прозаических текстов, распределенных, в отличие от публикации в журнале «Цирк «Олимп»», по семи разделам.

Во-вторых, жанрово-композиционным принципом построения прозаических

текстов Жданова, обусловленным влиянием стихотворной практики поэта, является фрагментарность. К важнейшим ее структурным признакам в книге «Воздух и ветер» относятся :

- а) эпизодичность;
- б) немотивированные контекстом переходы от одного высказывания к другому;
- в) подчеркнутая пунктуационными средствами (например, многоточием или строчной буквой в начале текста) отрывочность и незавершенность прозаических текстов;
- г) ассоциативные переключения от одного образного ряда к другому внутри миниатюры.

В качестве примера фрагментарности приведем текст из первого раздела книги: «...возникает искушение оставить полотно, растянутое на пьльцах, без вышивки, а холст на подрамнике без письма... Есть образ (стереотип) картины: вот холст, на нем должно быть что-то нарисовано. Это, как если есть сосуд, то он должен быть чем-то заполнен. Диктат формы, инерция условного долженствования. Поэтому и возникает иллюзия, что достаточно одного холста (полотна), чтобы дать представление о семантики...» [Жданов, 2006, с. 23]. Показательно, что прозаические тексты поэта в журнальной публикации вышли под жанровым заголовком «Фрагменты» [Жданов, 1996, с. 8].

В-третьих, с общей лиризацией прозаических текстов связано и отсутствие заглавий у большинства миниатюр И. Жданова. Нужно отметить, что в «прозе поэтов» второй половины XX века неозаглавленность текстов становится распространенным явлением.

В-четвертых, взаимодействие лирики

и прозы И. Жданова происходит на уровне образного языка, построенного на основе «континуальных метонимических ассоциаций». Последние направлены на сохранение, помимо основных признаков, присущих предмету, второстепенных, которые, по мнению поэта, «неизбежно отбрасываются» [Жданов, 2006, с. 169] в нехудожественном дискурсе. Так, в ассоциативном сплетении предметно-образных реалий прозаического текста в четвертом разделе книги, относящихся к библейскому, культурно-историческому, математическому, историософскому, лингвистическому контекстам, разворачивается рассуждение автора об онтологии взаимоотношений человека и истории в современном мире: «В раю нет ревности – все друг друга простили <...> Хафиз: мой враг – товарищ по несчастью. Продолжим? Брат во Христе. Брат во вражде. Обратанье. Свадьба? <...> Враг, твой враг – двойник? соперник? (От «пря» – битва, сражение) <...> Битва деревьев, если время этой битвы сжать, выглядела бы ужасной <...> Человек мал, а история велика. А надо ведь наоборот – история не должна быть больше человека <...> Алмазная звезда – место земли. Вокруг алмазной звезды вращают Кэтрин и Емельку (портрет Екатерины II был записан портретом Пугачева) <...> Формула:  $o+o+tot$ , кто считает (есть такая причуда в современной математике), похоже, соответствует исторической науке...» [Жданов, 2006, с. 93-94].

В-четвертых, повествовательная стратегия прозаических текстов, опубликованных в книге «Воздух и ветер», формируется с учетом манифестированной поэтом

деперсонификации лирического высказывания как реакции на исповедальную тональность и автобиографическую обусловленность поэтического творчества шестидесятников и представителей Серебряного века [Чижев, 2017, с. 253-265]. В результате в миниатюрной прозе Жданова отсутствует характерное для эссеистики описание от первого лица основанных на биографическом опыте интимно-личностных переживаний автора. В то же время нельзя не отметить субъективную, индивидуально-психологическую окрашенность размышлений поэта в прозаической форме, поскольку та же ассоциативность выраженного в ней художественного мышления как нельзя лучше демонстрирует присущий творческой личности неповторимый взгляд на мир. Однако сосредоточенность в широком смысле на проблемах бытия предопределяет использование в прозаических миниатюрах поэта более нейтрального (отстраненного, обезличенного) способа повествования, характерного для философского дискурса.

Помимо указанных аспектов взаимодействия стихов и прозы, наиболее очевидной является их соотнесенность на образно-тематическом уровне художественной системы поэта. Можно сказать – прозаические тексты во многом выступают в качестве метатекста, развернутого комментария к поэтическим высказываниям автора и вместе с ними образуют сверткостное единство. Причем эта связь наблюдается не только в границах отдельного раздела книги, но и в контексте многосоставной книжной

структуры [Мирошникова, 2003, с. 13], когда мотивы и темы лирики поэта предварительно рассматриваются в прозаических миниатюрах, а потом уже всесторонне раскрываются в стихотворениях. Так, тексты «Мнимые пространства» (второй раздел) и «Повторение и воскресение» (пятый раздел) через систему мотивов перекликаются со стихотворениями «Ниша и столп», «Жалобы игры», «Завоевание стихий» (пятый раздел) и «Тихий ангел – палец к губам – оборвет разговор», «Кости мои оживут во время пожара» (шестой раздел) соответственно. Встречаются в книге случаи с обратной композиционной последовательностью: например, в стихотворении «Попробуй мне сказать, что я фантом» (пятый раздел) попытка художественного моделирования вечности как мгновения через наложение различных временных точек зрения лирического субъекта, воспринимающего себя в качестве Другого, получает «теоретическое» обоснование в миниатюре, расположенной в шестом разделе [Жданов, 2006, с. 151-153].

Вводя в книгу прозаические тексты, поэт дает возможность читателю заглянуть в свою творческую лабораторию и проследить процесс возникновения лирического высказывания – от наброска-рассуждения на определенную тему до ее воплощения в стиховой форме, – сотворчески восстановив недостающие звенья. Вообще, эссеистическая проза И. Жданова, в соответствии с жанровыми особенностями, ориентирована на выстраивание доверительного диалога с читателем. Особую роль в этом играют

вопросительные конструкции, некоторые из них выполняют риторическую функцию и интонационно выделяют значимые моменты в высказывании повествователя, другие осуществляют коммуникативное задание, то есть адресуются реципиенту с целью подключения его к поиску решения поставленных автором задач в творчестве: «Что мы такое? Откуда мы знаем о себе? Откуда мы знаем о линии?» [Жданов, 2006, с. 70] и «И в чем смысл воскресения? Или, по крайней мере, что ожидается от него, если оно, допустим, возможно?» [Жданов, 2006, с. 132].

Такие структурные признаки ждановской прозы, как минимализм, фрагментарность, неозаглавленность, размытость границ «между типами широко понимаемой словесности (литература, философия, религия, наука <...>» [Орлицкий, 2002, с. 260], указывают на подключение поэта к литературно-философской традиции, у истоков которой стояли Л. Шестов («Апофеоз беспочвенности») и В. Розанов («Уединенное», «Опавшие листья» и др.). Как известно, данная традиция восходит к стихотворениям в прозе И. Тургенева, дневниковым записям, заметкам, афористическим высказываниям крупных писателей XIX века.

Доминирующее в художественном мышлении автора лирическое начало оказало системообразующее влияние на композиционные, жанровые, тематические особенности не только прозы, но и фотографических работ, представленных в книге «Воздух и ветер». И. Жданов в интервью неоднократно указывал на близость процессов

создания стихотворений и фотографий: «И фотографирую не ради снимка, как и пишу не ради конечного текста. Это импровизация, связь ассоциаций, образов...» [ О герметизме и жгучей проблеме свободы, <http://ivanzhdanov.com/press5.htm>]. Фотографии, выполненные преимущественно в жанре пейзажа, подчеркивают особое значение природного мира в творчестве поэта. Для ждановского человека природа выступает в качестве неразменной основы, гармонизирующего начала и, в то же время, хаотической стихии, способной при потребительском к ней отношении стать источником катастрофических изменений в мире (см. тексты «Рапсодия батареи отопительной системы», «Ода ветру»).

Кроме того, природные образы выражают путь духовного становления субъектов лирического высказывания в стихотворных текстах поэта. Показательной в этом смысле является вторая фотография в книге, предваряющая первый раздел: на фоне зимнего леса, запорошенного снегом, и уходящего в белоснежную даль ливневого канала-дороги с правой стороны виднеется белокаменный Храм. Символические элементы пейзажа и их композиционное позиционирование предполагают восприятие системы образов фотографии с точки зрения христианской традиции. Однако, несмотря на то, что христианский ценностный вектор занимает очень важное место в аксиологической системе поэта, однозначное понимание визуального образного ряда ведет к необоснованному упрощению его художественного языка. Следующее за фотографией стихотворение в

книге, начальная строка которого выносится поэтом в заглавие раздела, свидетельствует именно об этом.

Между фотографией и малоформатным стихотворным текстом прослеживается мотивно-сюжетная связь: «первый снег» символизирует первооснову бытия и начало жизненного пути субъекта речи, которому тот вверяет собственную судьбу: «Следи за мной, мой первый снег./Я за тобою послан буду,/когда усталый человек/начнет искать тебя повсюду» [Жданов, 2006, с. 13]. Показательным в этом плане является растворение изображенного на фотографии Храма в цветовых оттенках снега, композиционно сосредоточенных в правом верхнем углу снимка. Это указывает на то, что «первый снег», к которому должен вернуться лирический субъект, и светящийся вдали Божий Храм, куда уводит извилистая дорога-канал, в контексте художественного целого книги «Воздух и ветер» становятся синкретически взаимосвязанными образами. Архитектоника такой образной зависимости обуславливается, с нашей точки зрения, взаимодействием в творческом сознании двух идейно-ценностных оснований: «первый снег» как выражение онтологической философии поэта [Козлова, Изотова, 2017, с. 65] и Божий Храм как архетип духовного самосознания русского народа.

Композиционное расположение многих других фотографий на страницах книги также определяется мотивной связью со стихотворениями: например, после эсхатологического по содержанию текста, где



описывается мир, погруженный в Хаос ночи, и ветвистый тополь как животворящий источник спасительного света, следует фотография густокронного (возможно, тополиного) леса, запечатленного с возвышенности. Еще один пример: с правой стороны от стихотворного текста «Прохожий», на второй половине разворота, размещается фотография небольшого поселения в холмистой местности с композиционным центром дороги, петляющей по узким улицам поселка. Образный ряд фотографии соответствует хронотопу пути стихотворного текста: «Прохожий стремится вглубь города, а выходит на другой конец его, / так и не подозревая, что центр оставлен позади» [Жданов, 2006, с. 68-69].

В заключение нужно отметить, что создание такой композиционно сложной макроструктуры, как «Воздух и ветер», совмещающей различные типы художественного высказывания, знаменует новый этап в книготворческой практике поэта. Определяющая его установка на синтез позволяет по-новому раскрыть художественную специфику стихотворных текстов, ранее представленных сугубо в поэтическом контексте, и открывает широкие возможности для жизнотворческого диалога автора с читателем.

### Библиографический список

Жданов, И. Ф. Фрагменты / И. Ф. Жданов // «Цирк»Олимп». 1996. №14. – С. 8-9.

Жданов, И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии / И. Ф. Жданов – М.: Наука, 2008. –

176 с.

Козлова, С. М. Изотова Я. П. Иван Жданов: о себе, о нем, о его творчестве / С. А. Комаров, Я. П. Изотова, С.М. Козлова, О.Н. Меркулова, О.А. Седакова, Н.С. Чижов // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография (Литературные звезды Сибири; вып. 3) / отв. ред. С. А. Комаров. – Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2017. – С.16-72.

Мирошникова, О. В. Книга как текст, книга как контекст / О.В. Мирошникова // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии – 3. Учебное пособие / отв. ред. О. В. Мирошниковой. – Омск: Наследие. Диалог-Сибирь, 2003. – С. 10-15.

О герметизме и жгучей проблеме свободы [Электронный ресурс] – URL; <http://ivanzhdanov.com/press5.htm> (Дата обращения: 20.06.2018).

Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 685 с.

Тюпа, В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектура / В.И. Тюпа // Вопросы литературы. Январь-Февраль 2011. – С. 380-410.

Чижов, Н. С. Субъектная организация в свете авторской стратегии поэтического творчества / С. А. Комаров, Я. П. Изотова, С.М. Козлова, О.Н. Меркулова, О.А. Седакова, Н.С. Чижов // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография (Литературные звезды Сибири; вып. 3) / отв. ред. С. А. Комаров. Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2017. – С.253-265.

УДК 821.161.1 Жданов

**Я. П. Изотова**

*Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул*

**ГОРОДСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ  
И.Ф. ЖДАНОВА «ФОТОРОБОТ  
ЗАПРЕТНОГО МИРА» (1997)**

**I. P. Izotova**

*Altai State Pedagogical University, Barnaul*

**I. F. ZHDANOV, «SKETCH OF THE  
FORBIDDEN WORLD» (1997)**

**Аннотация.** *Статья посвящена исследованию городских мотивов в поэтическом сборнике Ивана Жданова «Фоторобот запретного мира» (1997). Особое внимание уделено анализу метафоры «город-фоторобот», нашедшей реализацию в названии сборника. Поэтом мастерски создается образ города безымянного, нереального, мистического, не дающего шансов на будущее. Автор приходит к выводу, что изображение города И. Ждановым имеет негативную окраску. Данная проблема мало изучена и требует дальнейших исследований.*

**Ключевые слова:** *мотивы, сборник, метафора, город, лирический субъект, звукопись.*

**Abstract.** *The article is devoted to the study of urban motifs in the poetry collection by Ivan Zhdanov «Identikit of the Forbidden World» (1997). Particular attention is paid to the analysis of the metaphor «city-identikit», which found its realization in the title of the collection. The poet masterfully creates the image of*

*a city nameless, unreal, mystical, not giving chances for the future. The author comes to the conclusion that the image of the city by I. Zhdanov has a negative color. This problem is poorly understood and requires further research.*

**Keywords:** *motifs, compilation, metaphor, city, lyrical subject, sound writing.*

Городские мотивы, популярные в литературе XIX века и ставшие особенно актуальными в русской литературе в XX веке, очень близки поэту Ивану Федоровичу Жданову, чье детство прошло в алтайской глубинке.

Настоящие мотивы нашлись отражение в сборнике И. Ф. Жданова «Фоторобот запретного мира» (1997) [Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>]. Поэт – деревенский житель, выходец из многодетной семьи, переехавший в юности, в 60-е годы, не просто «поближе к цивилизации», а в огромный многонаселенный центр России – Москву. И. Ф. Жданов, связанный с селом корнями, основы бытия и мудрости жизни ищет не в городе, а преимущественно на лоне природы, что явствует из его стихов, фоторобот. Собственно, сам И. Ф. Жданов признается в интервью Владимиру Токмакову: «Не бывает красивых городов. Я полмира объездил и точно для себя это решил. Природа – другое дело» [Нет красивых городов. Поэт Иван Жданов: Мне нравится пейзаж, в котором отсутствует человек].

В городе, в окружении цивилизации, его герою не по себе: слишком страшно и тревожно от надвигающейся неизвестности и опасности. Неслучайно метафора «город – фоторобот», развернутая в стихотворении «Этот город», нашла реализацию в названии стихотворного

сборника Ивана Жданова «Фоторобот запретного мира» (1997). Настоящая метафора играет роль экспозиции, зачина стихотворения, в котором идет речь о городе-громаде:

Этот город – просто неудачный  
фоторобот града на верхах.  
Он предъявлен цифрой семизначной  
как права на неразъемный страх  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

Лирический субъект Ивана Жданова – не коренной горожанин – видит город подобно «потерпевшему» – человеку, подвергшемуся нападению преступника, находящемуся в состоянии стресса. Он с трудом эмоциональные образы «переводит» в конкретные определения, как бы «узнает» в городе его части. Таким образом, фоторобот города – субъективный «портрет» криминального мегаполиса, подобранный из «фотографий» – упоминаний отдельных его частей, по которым трудно отыскать реальный город. Лирический субъект Ивана Жданова не теряет представления об идеальном городе в то время, как попал в город-ловушку, где правит страх. Страх в городе – целостный, «неразъемный», к тому же город застеклен, подобно музейному экспонату:

Фоторобот золотой эпохи  
застеклен и помещен туда,  
где ему соседствуют пройдохи  
и иные, впрочем, господа  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].  
Традиционно в текстах большинства

художников (И. Ф. Жданов – не исключение), город является одушевленным существом, а не только средой обитания. И.Ф. Ждановым мастерски создается образ города безымянного, нереального, мистического, готового исчезнуть с приходом рассвета, который не дает шансов на будущее. К тому же поэтом метафорически создан город-лунатик, лишенный красок, способный с легкостью сорваться в бездну:

Как лунатик, множимый ногами,  
пропуская в бездну этажи,  
город-призрак заблудился в раме.  
Ложный страх сильнее страха лжи  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

Концепт метафоры «город-призрак заблудился в раме» – «город - на краю гибели». Рама – это каркас или «скелет» окна. Согласно символике «окна», окно есть «глаз», «око», неусыпно следящее за безопасностью. Это также символ прорыва в неведомое, в другой мир.

Таким образом, город-лунатику Ивана Жданова – виртуозный, технологичный, способный в своем развитии на головокружительные «трюки», но он находится на грани катастрофы. Заблудившемуся в окне городу угрожает падение. Подобно сомнамбуле, он действует, пока лишен страха, однако его, как и лирического субъекта, делает уязвимым «ложный страх».

В стихотворении «До слова» поэт изображает город, где лирический субъект ощущает себя незащищенным и нелепым из-за нагой тени, отделившейся от него («она совсем другая») и живущей самостоятельной жизнью, мешающей

городским событиям. Тень напоминает гулливую, озорную молодую женщину из русского фольклора, за поступки которой лирическому субъекту совестно, но он ничего не может с этим сделать:

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 немного сына,  
а он глядит в окно и смотрит в никуда  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

Лирический субъект, под которым подразумевается поэт, трагически одинок. Для близких он – «блудный сын», утративший в городе «родной язык». «Немой» – чужой, чуждый семье – он не решается вернуться в родной дом из-за утраты способности говорить с близкими на одном языке: люди в мегаполисе лишены теплого общения, взаимопонимания, к которому привыкли деревенские жители. Эта мысль поддерживается рифмами: нагая – другая, гульбу – трубу, воедино – сына, холода – в никуда.

Мотив одиночества присутствует и в стихотворении «Крещение»: «Меня как будто нет. Никто не ждет меня» [Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>]. Одиночество лирического субъекта в этом стихотворении рождает образ перевернутого дома: «Перевернуть бы дом – да не нащупать дна» [Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>]. Он создается автором путем переосмысления фразеологизма,

обозначающего наведение беспорядка ‘перевернуть вверх дном’.

Тревога и страх за будущее усиливаются в стихотворении «Собачий вальс». Это ощущение поддерживается блоковской реминисценцией – образ дня, что «увяжется тенью дворняги», переключается с образом «паршивого пса» из поэмы «Двенадцать» [Блок, 1999], ассоциирующимся со «старым миром» вплоть до трагической развязки в конце стихотворения:

Заскулят тормоза, обмотав колесо  
запаленной газетной холстиной,  
эти стены, фигуры, и небо, и все  
обдавая угарною псиной («Собачий вальс»)  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

В стихотворении «Арестованный мир» городской мотив – ведущий, его «сопровождает» мотив страха.

Я блуждал по запретным, опальным руинам,  
где грохочет вразнос мемуарный подвал,  
и, кружа по железным подспудным вощинам,  
пятый угол своим арестантам искал  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

Лирический субъект, находясь в городе, точнее, на его руинах, «арестовал» свои страхи, а значит себя. По словам Я. Э. Пробштейна, «поэт беспощаден и к себе и судит себя едва ли не более строгим судом, как в стихотворении «Арестованный мир», в котором он выводит на свет совести «запрещённые страхи» из подполья «мемуарного подвала». Однако именно в силу этой беспощадности возникает доверие

к слову и вере поэта в «то, что снаружи крест, то изнутри окно» [Пробштейн, <https://lit.wikireading.ru/41336>].

Автору сборника «Фоторобот запретного мира» (1997) приходилось не раз за свою жизнь искать «пятый угол» и в прямом смысле искать себе угол, пристанище, например, в столице.

Город – место, где лирическому субъекту приходится «спасаться», выживать, он наполнен «грохочущими» и «скрежещущими» звуками.

В развитии городского мотива («Арестованный мир») особую роль играют «музеи» – хранилища угасших городов. Все предметы, вещи – элементы исчезнувших миров – оказываются в городском пространстве «арестованными», замкнутыми. Музеи – это еще и памятники, метафора человеческой памяти. Человеческое сознание тоже является своеобразным хранилищем: все, что было с человеком в этом мире, тоже оказывается «арестованным». Этот смысл актуализирован особым образом звукописью в стихотворении, использованием звуков 'р' и 'с', 'ш', создающих контраст своим звучанием:

Арестанты мои – запрещенные страхи,  
неиспытанной совести воры,  
искуплений отсроченных сводни и свахи,  
одиночества ширмы и шторы

[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

В стихотворении городской мир изображен автором в трех ипостасях: как мир реальный; мир в «арестованных» обломках; мир памяти.

Еще одним весомым подтверждением тому, что поэт не любит город, является появление в сборнике

образа города-тюрьмы:

Прозрачных городов трехмерная тюрьма,  
чья в небесах луны не светится земля,  
где мачты для гробов и статуи ума  
в сыпучее метро уходят до нуля  
[Жданов, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html>].

Городской мотив характерен и для творчества Ивана Жданова в целом. Так, показательным в этом отношении является стихотворение «Во дворе играют в домино» из книги «Воздух и ветер» (2006) [Жданов, 2006].

Важное место в стихотворении принадлежит изобразительной функции аллитераций, ассонансов, участвующих в создании образа дома. Здесь слышится сухой шелест старого дерева, мягкое звучание флейты, шуршание накрахмаленного белья – это звуки старого города.

Мир старого дома опредмечен, материализован и бесстыдно обнажен: бельенабалконе, «инаизнанку вывернутой быт» – обыденность старых домов и коммунальных квартир. Динамики во 2-ой строфе нет, но это очевидно, точка невозврата в прошлое. Будущее должно быть «светло и прекрасно», но почему же «слева сердце или дом дрожит»?

Дым папирос придает ощущение нечеткости будущего, которое пытается разглядеть лирический герой сквозь окно. Стихотворение пронизано ностальгией: бесконечно дорогими оказались прожитые годы в доме, обреченном на снос. Образ флейты, столь чужеродный для данной среды, вносит мотив тоски и боязни перемен. Метафора ('флейты папирос') и олицетворение ('стол простужено скрипит') придают городскому

мотиву и ноте одиночества, что, скорее всего, указывает на зрелый возраст лирического субъекта, осмысливающего «разбинтованное бытие».

Итак, в стихотворениях Ивана Жданова, как нам представляется на основании проведенного исследования, изображение города, скорее, имеет негативную окраску: это город-призрак, город-инвалид, в котором человек потерян, лишен пристанища.

### Библиографический список

Блок, А. А. . Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. Том V/ А. А. Блок – М.: Наука, 1999. – 570 с.

Жданов, И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии/ И. Жданов – М.: Русский Гулливер, 2006. – 176 с.

Жданов, И. Фоторобот запретного мира/ И. Жданов – СПб.: Пушкинский фонд, 1997 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zhdanov2.html> (Дата обращения: 1. 09. 2018)

Нет красивых городов. Поэт Иван Жданов: Мне нравится пейзаж, в котором отсутствует человек. [Электронный ресурс] – URL: <https://rg.ru/2008/09/18/reg-altaj/jdanov.html> (Дата обращения: 10. 09. 2018)

Пробштейн, Я. Э. Неразменное небо О метафизичности мета-метафористов, о стихах А. Еременко, А. Парщикова, К. Кедрова, Ивана Жданова и не только о них [Электронный ресурс] – URL: <https://lit.wikireading.ru/41336> (дата обращения: 11. 09. 2018)

УДК 808.5

**У Фань, Н.В. Халина**

*Алтайский государственный университет,  
Барнаул*

**ОСЯЗАТЬ СЛОВО, ЧТОБЫ ДВИГАТЬСЯ:  
ТЕАТР СЛОВА И.Ф.ЖДАНОВА И  
РЕЖИССУРА СЛОВА  
Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА**

**U Fang, N. V. Khalina**

*Altai State University, Barnaul*

**TOUCH THE WORD TO MOVE: WORD'S  
THEATER BY I.F. ZHDANOV AND  
G. D. GREBENSHCHIKOV`S  
DIRECTION WORDS**

*Аннотация. В статье рассматриваются «инстинкт преобразования», или театральность как инстинкт русского человека, актуализируемый через строительные принципы русского слова. Яркие образцы актуализации «инстинкта преобразования» русского человека, по мнению авторов статьи, представлены в поэтическом творчестве И.Ф. Жданова и драматургическом этюде Г.Д. Гребенщикова. Теоретическую основу исследования составили работы О.Э.Мандельштама, касающиеся соотношения слова, культуры и театра, и работы Н.Н. Евреинова, посвященные раскрытию сущности театрокрации.*

**Ключевые слова:** *строительные принципы русского слова, режиссура жизни, режиссура слова, инстинкт преобразования, метаобразное мышление, речемыслительная модель русского человека*

**Abstract.** *The article considers the «instinct of*

*transformation», or theatricality as the instinct of the Russian man, actualized through the construction principles of the Russian word. The bright examples of actualization of the «instinct of transformation» of the Russian man, according to the authors of the article, are presented in the poetic works of I. F. Zhdanov and the dramatic sketch of G. D. Grebenshchikov. The theoretical basis of the study was the work of O.Mandel'stam related to the relationship between words, culture and theatre, and works by .N. Evreinov, devoted to disclosure of essence of theatrecreatia.*

**Keywords:** *construction principles of the Russian word, life direction, word direction, instinct of transformation, meta-thinking, speech-thinking model of the Russian person*

В чем сила русского слова, его мистического бытия, русского духа, способного управляться с этим словом? В чем существо «строительных принципов» русского слова? Как они определяют архитектуру жизни и судьбы человека? Каким образом пластика русского образа и мысли влияет на тектонику чувств, заставляя Мир всматриваться в лик свой, ставший себе самому чуждым, и вдруг находить в нем что-то родное – native, natal, heimisch – казалось бы, раз и навсегда утраченное? Видимо, это те вопросы, которые неизбежно начинает задавать себе вдумчивый читатель поэзии Ивана Федоровича Жданого, выдающегося русского поэта, лауреата премий А. Белого, А. Григорьева, Академии русской словесности, премии имени А. и А. Тарковских, Новой Пушкинской премии, и драматургических этюдов выдающегося русского писателя и публициста Г.Д. Гребенщикова.

Главная цель поэта и писателя-драматурга – создание словесной обители для души русской, утомленной выпавшими на ее долю испытаниями

и соблазнами, преодоление которых возможно только русским словом, вынесшим из страданий ему предначертанных мощь внутренней формы, способность к преобразению и обновленные строительные принципы.

О строительных принципах русского слова, на которых основывается, в том числе, и античная речь, писал В. М. Живов в статье «Совершенный словоиспытатель», посвященной М. Л. Гаспарову [Живов, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/zh5.html>]. По мнению В.М. Живова, успешность построения речи зависит от умения сопоставить ситуации речи и изыскать русское слово, единственное в своем контексте, подобно тому, как в греческой или латинской культуре избирается единственно возможный для ситуации речи языковой образец. Решение подобной задачи, как считает В.М. Живов, не только основывается на любви к слову, но означает сам факт рождения этой любви.

О.Э. Мандельштам убежден, что слово – Психея. «Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» [Мандельштам, Слово и культура]. Свою истинную жизнь слово обретает в поэтическом тексте, через который поэт вступает в диалог с миром форм, вещью как его частью, создавая образ мира и образ обстоятельств жизни. «Стихотворение живо внутренним образом, – пишет О.С. Мандельштам, – тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова

еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [Мандельштам, <http://mandelshtam.litinfo.ru/mandelshtam/articles/hudozhestvennyj-teatr-i-slovo.htm>].

Звучание образа, его рождение, т.е. обретение словесной плоти, подобно разыгрыванию пьесы. В качестве театральной сцены, в этом случае, выступает воображение поэта, режиссера – попеременно автор произведения и его читатели, актеров – формы мира, времени, пространства, опыта переживания автора и читателя.

В стихотворении «Жалобы игры» Ивана Жданова мы находим иллюстрацию к этому состоянию – состоянию звучания образа:

Ты – куст и разбойник в кустах, ты – ветер, и ты –  
воздушная яма, куда похоронный гранит  
сорвался, заполнив ее до краев пустоты,  
и стал монументом, который давно уж забыт.

О. Э. Мандельштам выводит новую способность человека – «осязать слухом», т.е. преобразовать сначала узримые формы мира в звучащий слепок формы, затем преобразовать слепок в слово. И это составляет внутреннюю суть «инстинкта преобразования», в толковании русского режиссера, теоретика и преобразователя театра Николая Николаевича Евреинова [Евреинов, 2002]. Инстинкт преобразования – это инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком. Это инстинкт трансформации видимостей природы, или «инстинкт театральности». Будучи «инстинктом», театральность должна

рассматриваться как врожденное биологическое свойство. Видимо, с инстинктом театральности следует соотнести размышления Пьера де Ронсара : «Весь мир — театр. Все мы — актеры поневоле. Всевышняя судьба распределяет роли, и небеса следят за нашей игрой».

Н.Н. Евреинов различает два типа театральности: ритуализованный жизненный уклад (театр «мертвого режиссера») и произвольную творческую, индивидуализированную режиссуру жизни. Цель «режиссерской» театральности – «выйти из норм, установленных природой, государством, обществом» [Евреинов, 2002, с. 172]. Радость театрального преобразования заключается в том, что человек по собственной воле может стать Другим, преобразаясь, он получает власть над природой. В том числе, и над природой слова, демонстрируя его строительные принципы, пример чему мы видим в стихотворении И. Жданова «Море, что зажато в клювах птиц, – дождь», в котором преобразование достигается через сопричастие созданию образа, звучащего слепка формы природных явлений – дождь, ночь, вихрь, а также, по образу и подобию их созданных форм, соединяющих в себе природное и человеческое – крест:

Море, что зажато в клювах птиц,- дождь.  
Небо, помещенное в звезду,- ночь.  
Дерева невыполнимый жест - вихрь.  
... Душами разорванный квадрат – крест..

Два символа бесконечности море и небо, как их определил Джузеппе Мадзини, дерево как символ жизни в стихотворении М.Жданова утрачивают свой космический, планетарный масштаб. Чтобы



вместить море достаточно резервуара, по объему равного нескольким клювам птиц; для того, чтобы вместить небо достаточно святящейся точки – именно так видится земному человеку небесный объект; ветка-жест вполне вместит в себя десятки, а, может быть, сотни лет жизни дерева.

«Слепок» формы образа в стихотворении создается за счет деталей визуального «подтекста» как приема изображения действительности и внутреннего мера человека, используемого в театре начала XX века [Пэк Сын-Му, 2008]. «Наступала пора, когда ни художественная проза, ни поэзия не могли удержать назревшей в них потребности в театре, в структурном обособлении накопленных внутри себя драматических элементов» [Родина, 1987, с. 34]. Так комментирует Т.М. Родина неизбежность «театрального» поворота в художественной жизни русского общества начала XX века.

Собственно сам образ – воплощенный в слове результат восприятия мира посредством осязания слухом – представляет собой единицу, означающую предикат мысли, ее рематический компонент, единицу метаобразного мышления и лексикона: дождь, ночь, вихрь.

Используется И. Ждановым и, так называемый, прием «театр в театре», который считается эффективным способом выражения мировоззрения М.П. Булгакова [Пэк Сын-Му, 2008]. Этот прием позволяет познать и раскрыть сущность реальной действительности: жизнь в зеркальном отображении приобретает двухмерность, неосвязаемость, противоречивость и зыбкость. Особенности приема «театр в театре» И. Жданова возможно прокомментировать, обращаясь к идее

«режиссуры жизни» Н.Н. Евреинова: театральность составляет основу жизни и пронизывает все ее сферы, основываясь на «инстинкте преобразования». Исключения не составляет и сфера интеллектуальная, сфера мысли. К такому выводу мы приходим, читая стихи И. Жданова. Поэт в мире, интерпретируемом теологической идеей как спектакль, инсценированный высшими силами, выступает, подобно всем остальным людям, в качестве актера. Актера, знакомящегося со сценарием жизни через «интеллектуальные прикосновения» к формам мира.

«Актерский шифр» И. Жданова – преобразование «интеллектуального инстинкта» зрителя, который помогает зрителю – читателю – передвигаться в концептуальных лабиринтах пьесы жизни. О.Э. Мандельштам обращает внимание на то, что двигаться в театре значит говорить, потому театр весь дан в слове [Мандельштам, <http://mandelshtam.litinfo.ru/mandelshtam/articles/hudozhestvennyj-teatr-i-slovo.htm> ]. Анализируя особенности взаимодействия театра и слова в Художественном театре, О.Э. Мандельштам делает вывод, что деятельность театра основывалась на потребности внешнего осязания литературы и недоверии к слову, которое не слышали и не осязали. В литературу не верили как в бытие.

Прием «театра в театре» И. Жданова – актера в зрителе и «режиссера жизни» в читателе – напротив, строится на признании литературы как формы бытия, открывающей «инстинкт преобразования» в читателе через осязание «слепок» формы образа и правил строительства понятия как единицы понимания концептуального содержания

мироздания.

В качестве этично-образно-понятийных «строевых единиц» театра мира читателя-зрителя выступают рассмотренные ранее как символы дождь, ночь, вихрь, крест1. К ним следует добавить лист, свет, крест2. Подтверждение этого требует некоторой синтаксической трансформации, синтаксического «преображения» предложений:

Дождь – это море, что зажато в клювах птиц.  
Ночь – это небо, помещенное в звезду  
Вихрь – это деревья невыполнимый жест  
Крест1 – это душами разорванный квадрат .  
Лист – это деревья срывающийся жест.  
Свет – это небо, развернувшее звезду.  
Крест2 – это небо, разрывающее нас.

О.Э.Мандельштам подчеркивает, что истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, поскольку именно в слове скрыта режиссура [Мандельштам, <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/hudozhestvennyj-teatr-i-slovo.htm> ]. Г.Д. Гребенщиков в драматическом этюде «Любушка» разрабатывает самостоятельную систему правил сценического осязания слова этюда, что получает отражение в системе ремарок и графических образов слова, что может быть охарактеризовано как система режиссуры русского слова, функционирующего в иной речемыслительной среде.

Любушка: (Удивленно) что такое... ну, говори прямо: люблю тебя.

Джо: Люблю тебя... (Тянется за ней)

Любушка: (Заманивая, пятится) Повтори: люблю.

Джо: Люблю —у...

Любушка: (Дразнить) лублу (Поправляет, почно поет) люблю... (Еще повторяет нежно вытянув, как для поцелуя губы) люблю—ю... (быстро) нет, не люблю. Потому, что вы бедняк, актеришка несчастный (лукаво и дразня, заманивая пятится от него) лови.

Джо: (Восторженно и нежно) лови...

Любушка: Вас. Да вы уже попались... (хохочет, а потом сдвигая брови) ну, довольно... но.

Джо: (Тоже строго, бьет себя ладонью по груди) люблю... мисс люблюшка...

Графический образ слова в драматическом этюде Г.Д. Гребенщикова представляет собой в плане режиссуры слова слепок формы русского слова и русской культуры в американской среде.

люблю тебя. – Люблю тебя... – Повтори: люблю – Люблю —у... – лублу люблю... – люблю—ю... – нет, не люблю – люблю... мисс люблюшка...

Режиссура слова в «Любушке» строится на необходимости осязания деформации внутренней формы русского человека, внутренней формы русского духа через осязание вибрации русского слова в иной интеллектуальной среде. Фонетические и грамматические вибрации русского слова приводят к деформации его внутренней формы, и, как следствие, к деформации духовной связи с русской культурой и преобразению речемыслительной модели русского человека. Искусство актера в этом случае должно заключаться в донесении до зрителя внутренней жизни образа культуры, сложности процесса деформации русского сознания в ходе приятия деформированного «лика» русской культуры в искаженном облике слова 'любовь'. Слова, именуемого не только чувство, но и одно из

ключевых понятий, на которых зиждется русская культура – вера, надежда, любовь.

Внутренняя жизнь человеческого духа роли составляет основу режиссуры слова Г.Д. Гребенщикова, что созвучно идеям великого К.С. Станиславского: «Заботливое ремесло придумало на этот случай целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актёрских действий, поз, готовых интонаций, органических трюков и приёмов сценической игры, якобы выражающих мысли и чувства, внутреннюю жизнь человеческого духа роли» [Станиславский, 1954 с. 208].

Актеру для создания сценического образа необходимо создание линии поведения персонажа в обстоятельствах пьесы и роли, создание партитуры действий, биографии роли. И в этом плане абсолютную ценность представляет система ремарок Г.Д. Гребенщикова, которая позволяет осязать пространство действия и внутреннюю жизнь драматургической идеи: завораживающая притягательность русской культуры, удивляющейся, манящей, лукавой и нежной, осязающей слухом душу мира:

Удивленно – Тянется за ней – Заманивая, пятится – Дразнить – Поправляет, почно поет – Еще повторяет нежно вытянув, как для поцелуя губы быстро – лукаво и дразня, заманивая пятится от него – Восторженно и нежно хохочет, а потом сдвигая брови – Тоже строго, бьет себя ладонью по груди.

Драматургия Г.Д. Гребенщикова и поэзия И.Жданова схожи в том, что целью их является эстетическое преобразование с акцентуацией на

момента выбора – выбора не только жизненной позиции, социальной ниши, но и выбора слова. Слова, основывающегося на режиссуре жизни и согласовании ее с внутренней жизнью человеческого духа роли, которую человек получает в соответствии со своим инстинктом театральности – инстинктом трансформации видимостей природы в прагматические структуры истории успеха.

### Библиографический список

Евреинов, Н. Н. Демон театральности/ Н.Н. Евреинов – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535с.

Живов, В.М. Совершенный словоиспытатель// НЛЮ, 2006. № 77 [Электронный ресурс] – URL; <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/zh5.html> (Дата обращения: 16.08.2018)

Мандельштам, О.Э. Слово и культура [Электронный ресурс] – URL; <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/hudozhestvennyj-teatr-i-slovo.htm> (Дата обращения: 13.08.2018).

Мандельштам, О. Э. Художественный театр и слово [Электронный ресурс] – URL; <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/hudozhestvennyj-teatr-i-slovo.htm> (Дата обращения: 13.08.2018).

Пэк Сын-Му. Драматургия М.А. Булгакова. Тема театра в контексте театральных теорий Серебряного века/ Пэк Сын-Му – М.: Издательский Дом «Мирь», 2008. – 208с.

Родина, Т. М. Введение/ Т.М. Родина// История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. – С. 3-35.

Станиславский К.С. Моя жизнь с искусстве Собрание сочинений в 8 т. Т. 1./ К.С. Станиславский – М.; 1954.

Медиацця 3.

Вселенная слова  
Ивана Жданова



УДК 81'25.

**В.Н. Карпухина**

*Алтайский государственный  
университет, Барнаул*

**СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ ИВАНА  
ЖДАНОВА: АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ  
ИЗМЕРЕНИЕ ПЕРЕВОДА**

**W.N. Karpukhina**

*Altai State University, Barnaul*

**POEMS BY IVAN ZHDANOV:  
AXIOLOGICAL DIMENSION OF THE  
TRANSLATION**

**Аннотация.** *Статья посвящена стихотворным текстам, переведенным Иваном Ждановым на русский язык, и его собственным текстам, переведенным на английский язык. Объектом рассмотрения являются поэтические тексты оригинала и перевода, предмет рассмотрения – аксиогенные ситуации, возникающие в процессе перевода поэтического текста с одного языка на другой. Основная задача статьи – выявление базовых принципов аксиологической шкалы переводчика современных стихотворных текстов. В качестве материала исследования выступают стихотворение Игоря Рымарука «Сорок – це сором, це погляд вужа...», переведенное с украинского языка на русский И. Ф. Ждановым, и стихотворение «Двери настезь...» самого Жданова, переведенное на английский язык автором данной статьи.*

**Ключевые слова:** *художественный перевод, стихотворный текст, Иван Жданов.*

**Abstract.** *The paper considers poetic texts which were translated by Ivan Zhdanov into Russian, and his own texts translated into English. The object under consideration is the source and target poetic texts. The subject analyzed is axiogenic situations which appear in poetic translation. The paper aims at revealing of basic principles in the axiological scale of a contemporary poetic translator. The texts analyzed are the poem by Igor' Rymaruk Сорок – це сором, це погляд вужа... translated from Ukrainian into Russian by Ivan Zhdanov, and the poem Двери настезь... by Ivan Zhdanov translated from Russian into English by the author of the paper.*

**Keywords:** *literary translation, poetic text, Ivan Zhdanov.*

Статья посвящена стихотворным текстам, переведенным Иваном Ждановым на русский язык, и его собственным текстам, переведенным на английский язык. Объектом рассмотрения являются поэтические тексты оригинала и перевода, предмет рассмотрения – аксиогенные ситуации, возникающие в процессе перевода поэтического текста с одного языка на другой. Основная задача статьи – выявление базовых принципов аксиологической шкалы переводчика современных стихотворных текстов. В качестве материала исследования выступают стихотворение Игоря Рымарука «Сорок – це сором, це погляд вужа...», переведенное с украинского языка на русский И.Ф. Ждановым, и стихотворение «Двери настезь...» самого Жданова, переведенное на английский язык автором данной статьи.

Причиной для проведения исследования стал специальный курс «История и культура Алтая (на

английском языке)», который автор статьи читает для студентов 2 курса бакалавриата направления 45.03.02 «Лингвистика» (модуль «Перевод и переводоведение»). Один из разделов данного курса посвящен литературе Алтая, и, несмотря на то, что И.Ф. Жданов порой сознательно избегает упоминания о влиянии «алтайского текста» на свое творчество, родился и вырос он на Алтае. Это позволяет нам говорить о нем именно как об алтайском поэте, прозаике и переводчике. В последние годы наблюдается возрождение интереса исследователей к переводческой локалистике в русле работ по имагологии и компаративистике [Переводы английской и американской литературы, <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000551807>; Переводы немецкой литературы, <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000538818>; Карпухина, 2018 и др.].

В биографии И.Ф. Жданова на его официальном сайте предложены достаточно скудные сведения о его переводческой деятельности: «Эпизодически обращается к поэтическому переводу и к эссеистике на литературные темы (в частности, о Державине, о Булгакове)» [И.Ф. Жданов. Биография, <http://www.ivanzhdanov.com/biography.htm>]. На сайте «Сетевая словесность» в качестве одного из самых интересных проектов 2000-х годов был представлен проект перевода стихов украинского поэта Игоря Рымарука. В качестве переводчиков выступили Наталья Бельченко, Герман Власов, Иван Жданов, Владимир Ильин, Геннадий Каневский, Мария Огаркова, Сергей Слепухин, Санджар Яньшев. Переводы сопровождались иллюстрациями

Евдокии Слепухиной и Сергея Слепухина [«О, это целая история...», <https://www.netslova.ru/rymaruk/stihi.html> ]. И.Ф. Жданов перевел с украинского языка на русский стихотворение Игоря Рымарука «Сорок – це сором, це погляд вужа...».

Нам представляется абсолютно обоснованной следующая мысль Умберто Эко: «Быть может, для того, чтобы разработать теорию перевода, необходимо не только рассмотреть множество примеров перевода, но и произвести по крайней мере один из трех следующих опытов: сверять переводы, выполненные другими, переводить самому и быть переведенным (или, что еще лучше, быть переведенным, сотрудничая с собственным переводчиком)» [Эко, 2006, с. 12]. В данном случае мы можем увидеть, что поэтическая система образности «поэтическая грамматика» текстов самого Жданова, безусловно, влияет на переводимый им текст Игоря Рымарука.

Однако текст перевода при этом является адекватным и достигает очень высокой степени эквивалентности. Причиной этого, с одной стороны, является сама ситуация перевода с одного восточнославянского языка на другой восточнославянский язык, хотя в некоторых случаях близость языковых систем не помогает, а препятствует достижению максимальной адекватности перевода поэтического текста. С другой стороны, причиной максимальной близости текстов оригинала и перевода является, на наш взгляд, мировоззренческая близость автора и переводчика.

Для сохранения ритмико-метрической структуры стиха переводчик использует такой прием

лингвоаксиологической стратегии компенсации, как перестановка слов и частей предложения: Сорок – це сором, це погляд вужа – Стыд – эти сорок под взглядом ужа; Там персонажів – на том I на рік, теми ж – локальні – Тем и сюжетов навяли впрок Частные лица; Нумо в прозорий прозовий експрес – Дуй в прозаичний прозоричний експрес. Как и в любом тексте поэтического перевода, встречаются ситуации добавления / опущения лексем: В сорок буває пригода й така: мізер морозу – В сорок бывает такой оборот: градус без водки; Сорок – це морок, це посвист ножа, часу і слова – Сорок – как морок то стрелок, то стрел, лик без обличья. Наиболее интересными с лингвоаксиологической точки зрения оказываются ситуации адаптации метафорического слоя лексики: метафора может сниматься полностью (Врізався Львову в каварняний бік лікоть лікарні – Львову кофейному врезался в бок угол больницы); она может быть заменена на метафору или эпитет, связанные с ней ассоциативно (Сорокалітне блукання в пісках – аж до заклання – Сорокалетье в синайских песках аж до заклання), метафора может быть заменена на метонимию по основанию ‘часть – целое’ (доки ти в глоріях чуба купав, струнами бринькав – А вот пока ты на лире бряцал глории-свинке).

В последней строфе звукопись и языковая игра на морфологическом уровне текста оригинала полностью передана на языке перевода, что помогает тексту сохранить прагматический потенциал и делает его таким же сильным с прагматической точки зрения, как и на исходном языке: Сорок це морок, це посвист ножа, часу і слова, ще не безмежя і вже не межа – це післямова, післялюбов

без грѣха і гроша... – Сорок – как морок то стрелок, то стрел, лик без обличья, не беспредельность, но и не предел послеязычья, послелюбовь без греха и гроша.

Аксиогенная ситуация иронического восприятия действительности дополняется пост-текстовым стихотворным комментарием переводчика к тексту, написанным тем же размером и с той же схемой рифмовки, в духе набоковского послесловия к собственному переводу «Евгения Онегина», написанного «онегинской строфой»:

Сорокалетье примерит наряд –  
стрекот сорочий,  
а у безвременья тот же расклад,  
только короче.

Сорок твоих сороков не у дел –  
тихо и пусто.

Кто бы последнее слово допел  
сорокоуста?

Перевод стихотворения И.Ф. Жданова «Двери настезь...» показывает гораздо большее несоответствие стихотворных и образных систем английского и русского языков, чем это наблюдалось в ситуации перевода стихотворного текста с украинского языка на русский. Перевод заглавия как «Doors Swung Opened» с его экспликативностью и большей эмоциональной нагруженностью англоязычного коллоквиализма изначально задает этот водораздел между английским и русским текстами. Однако глагол to swing, возникающий в заглавии, далее оказывается одной из ключевых лексем перевода (Doors swung opened; And the path they were taken to swings in the air; and it swings

the cry of resurrection), замещая предикаты (быть) настезь, висеть, шататься текста оригинала. Эквивалентность перевода, достигаемая на уровне передаваемых общих понятий, достаточно высока: ср. лунный серп – crescent moon / the new moon; погибшие – died; села – the country-side; дорога – path; вселенная – world; немощь – weakness; смутный покров – overcast; забвенье – distraction; воскресенье – resurrection и т.д. В случае возможного экспликативного представления метафор возможно добавление смыслов, потенциально присутствующих в тексте оригинала: лунный серп – the new moon (в иной ситуации можно было бы использовать и the old moon, контекст не дает смыслового ограничения на сочетаемость). Из интертекстуальных аллюзий, к сожалению, при переводе не удалось сохранить скрытую отсылку к текстам Марины Цветаевой (Между ними и нами не ревность, а ров (Жданов) – Не рассорили – рассорили, Расслоили... Стена да ров; «Попытка ревности» (Цветаева)): That's a trench – no envy between them and us. В данной строке нет аллюзии к наиболее известному переводу цветаевских стихов на английский язык, выполненному Р. Кембеллом. На уровне высказывания (уровень грамматических конструкций) удалось достичь достаточно высокой эквивалентности текста перевода, несмотря на достаточно большие различия в грамматических системах английского и русского языков. Единственным частотным добавлением в грамматической структуре высказываний оказывается добавление грамматического субъекта в неопределенно-личные или безличные предложения текста оригинала: To, что их

позабыли, не знают они – who don't know they are forever forgotten; Двери настезь, а надо бы их запереть – Doors swung opened, and they should be closed; И дорога, которой их увели – And the path they were taken to; и шатается плач воскресенья – and it swings the cry of resurrection. В некоторых случаях добавление отсылки к субъекту за счет местоимения 2-го л. ед. ч. указывает на появление адресата; подобного указания в тексте оригинала нет: только лунная пыль по колена – only moon dust here comes to your knee. В целом, использование лингвоаксиологической стратегии адаптации текста при переводе его с русского языка на английский было минимальным. Соответственно, эквивалентность перевода на уровне обобщенных понятий и грамматической структуры текста оказалась достаточно высока. При переводе была сделана успешная попытка сохранения прагматического потенциала оригинального текста стихотворения, и единственной существенной потерей при переводе текста была утрата одной из ключевых аллюзий текста к стихам Марины Цветаевой.

### Библиографический список

И.Ф. Жданов. Биография. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.ivanzhdanov.com/biography.htm> (Дата обращения: 18.09.2018)

Карпухина, В.Н. Г.Д. Гребенщикова как наследник традиции Г.Н. Потанина и Н.М. Ядринцева: лингвоаксиологический аспект // Человеческий капитал русской эмиграции первой волны: американская Русь Г.Д. Гребенщикова: сборник статей и избранных докладов Международной

научно-методологической сессии, посвященной 45-летию Алтайского государственного университета, 5-летию факультета массовых коммуникаций, филологии и политологии АлтГУ, 135-летию со дня рождения Г.Д. Гребенщикова / под ред. С.А. Манскова, Н.В. Халиной, В.С. Белоусовой / В.Н. Карпухина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2018. – С. 80-86.

«О, это целая история...» Стихи Игоря Рымарука в переводах на русский язык [Электронный ресурс] – URL: <https://www.netslova.ru/rymaruk/stihi.html> (Дата обращения: 18.09.2018).

Переводы английской и американской литературы в дореволюционной периодике Сибири: хрестоматия / В. Н. Горенинцева, Н. Е. Никонова, Д. А. Олицкая [и др.] ; Нац. исслед. Том. гос. ун-т, Филолог. фак., Каф. романо-герм. филологии. – Томск : Издательство Томского университета, 2016. [Электронный ресурс] – URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000551807> (Дата обращения: 18.09.2018).

Переводы немецкой литературы в дореволюционной периодике Сибири: хрестоматия / Н. Е. Никонова, Ю. С. Серягина, Д. А. Олицкая [и др.] ; Нац. исслед. Том. гос. ун-т, Филол. фак., Каф. романо-герм. филологии. – Томск : Издательство Томского университета, 2016. [Электронный ресурс] – URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000538818> (Дата обращения: 18.09.2018).

Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.



УДК 81'25.

**Н.Н. Пивкина**

*Российский государственный заочный аграрный университет, Балашиха*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙ  
МЕТАРЕАЛИЗМА ПРИ ПЕРЕВОДЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.Ф. ЖДАНОВА НА  
АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

**N. N. Pivkina**

*Russian state correspondence course agrarian University, Balashikha*

**THE TRANSFORMATION OF THE IDEAS  
OF  
METAREALISM IN THE TRANSLATIONS  
OF  
I.F. ZHDANOV'S POEMS INTO ENGLISH**

**Аннотация.** *Статья посвящена исследованию трансформации идей метареализма в переводах стихов И. Ф. Жданова на английский язык. Автор анализирует средства выразительности переводов стихов И. Ф. Жданов на английский язык. В статье рассматриваются различные стратегии и тактики перевода. Анализируемые переводческие стратегии и тактики демонстрируют способы передачи английскому и американскому читателю значимости и глубины русской поэзии.*

**Ключевые слова:** *метареализм, поэзия, стратегии и тактики перевода, ключевые слова.*

**Abstract.** *The article is devoted to the*

*transformation of the ideas of metarealism in the translations of I.F. Zhdanov's poems into English. The author analyzes the means of expressiveness of the translation of I. F. Zdanov's poems into English. Different translation strategies and tactics are examined in the article. These translation strategies and tactics show how the whole degree of significance and comprehensiveness of the Russian poem are transmitted to the English and American readers.*

**Keywords:** *metarealism, poetry, translation strategies and tactics, keywords.*

Never before there were so many similar poets and different poems in Russia. Metarealism is the poetry of the higher layers of reality, figurative universals that permeate the entire European classics. The system of accepting and sanctifying gestures, from the present to the high culture and cult poetry of the past epochs – from antiquity to Baroque, from the Bible to the symbolists. Archetypes – «wind», «water», «mirror», «books» are the images tending to be unconditional and overtime mythology. The abundance of variations on eternal themes, echoes with the classics of all ages and peoples. Olga Sedakova, Victor Krivulin, Ivan Zhdanov, Elena Schwartz [Эпштейн, <http://modernpoetry.ru/main/mihail/-epsteyn-katalog-novyhpoziy>].

The school of metarealists, according to S.B. Dzhimbinov, arose in 1983 or the beginning of 1984, when almost simultaneously two Moscow critics, Konstantin Kedrov and Mikhail Epstein, announced the birth of a new kind of “ism” (which Kedrov named “metametaphorism” and Epstein named “metarealism”. In contrast to the

art of socialist realism, Russian metarealism may be termed as a poetry of signification, granting absolute precedence to the signified [Sendler, 2006].

Metarealists explore philosophical and spiritual questions, even in a secular and ironic world; they pursue multiple realities, and they share a penchant for adventurous and dense metaphor. Konstantin Kedrov named them, rather awkwardly, metametaphorists. His term fitted the work of Ivan Zhdanov especially well. Zhdanov reveals a fascination with multiple metaphors. He is elusive in his acts of self-description, he sends the reader's gaze repeatedly off to the side. I. Zhdanov impedes the exchange of glances between a subject and a mirror, or between a reader and a poem. Zhdanov's poetry draws a fully visible, three-dimensional state of being for things that have faded away into their own reflection and then find themselves there with greater obviousness than in that passing state of being from which they came.

Zhdanov is a very prominent poet and a great number of Zhdanov's poems are translated into many languages. It is difficult to translate the poem, it must be felt and translated into a foreign language, while maintaining the texture of the text, the color of the nation and the era, and it is rarely possible. The interest in Russian culture and literature has its own tradition and it exists in different historical and cultural contexts. Translating the poetry, the translator is faced with two problems inevitably: rhymed verse and poetic language. Rhyme is more common in the Russian language, where the inflectionism contributes to

the presence of many open syllables, so the rhyme is more natural for the Russian language than for English. English translators of Russian poetry have reached the necessary degree of formalization: the poetic level of their translation is quite consistent with the original. The translation strategy is based on the interaction of two forces: 1. The meaning of the formal aspect of the poem (in the original) depends on how it is perceived by the readers of the original in their native language. 2. Poetic background, which will exist in the translation, i.e. the susceptibility of the reader of the translation to other poetic elements in the background of the usual norms of the native poetry [Озёpec, 1988].

The poetic text has a special structural organization which also includes structural elements (the number of verses, the number of verses in the poem and its construction, the length of the lines, the nature of rhymes, their distribution). This structural organization, which is a form of poetic work, has a certain influence on the word and its choice in translation. No translation ever conveys the fullness of the original. Some translators emphasize form and sacrifice style, tropes to preserve rhythm, rhyme and number of lines in the poem.

No less important in the translation and those «reference words» - «keywords». These «keywords» appealing to the unconscious reader belonging to the same culture as the author, create additional dimensions in the perception of the work. At the same time, a translator belonging to a different cultural tradition can pass by these important words and thus emasculate the spirit

of the original. Thus, the task of the translator of the poetry is to get into the essence of the key words of the culture of the original and be able to convey their meaning to their readers, and on the other hand, making the perception of translation available to carry of a completely different national concept. In addition, each individual author and each individual work will have its own picture of the world, which is based on certain keywords. Ignoring this level of meaning also leads to the destruction of the unity of the poetic world of the author and distorts his perception of a foreign reader. A. Block in his notebooks noted that every poem is a blanket stretched on the edges of a few words, these words glow like stars, there is a poem because of them [Блок, 1965]. It is clear that the translation of poetry from one language to another cannot ignore these «reference words». To do this, the translator requires literary competence because of «the fullness of the special meaning of certain words of the work can be judged only by getting acquainted with the poetic world of the author in all its diversity.»

Translation is the secondary creative work: the translator does not create, but reproduces the existing aesthetic value. His task is to reflect what is reflected in the original with possible completeness and without significant losses [Оболенская, 2010]. A translation that fully conveys the content of the work and the functional and stylistic means used is considered to be complete [Федоров, 1953].

Let's examine how translation of the poem of I. Zhdanov, «Water in the eyes does not sink» corresponds with the original poem and whether

the translator was able to transmit the ideas of metarealism in the translation of the poem of I. Zhdanov.

Вода в глазах не тонет – призрак грусти.  
Глаза в лице не тонут – призрак страха.  
Лицо в толпе не тонет – призрак боли.  
Боль как пещера, вырыта в тумане –  
В газообразном зеркале летейском,  
Толпящемся в преддверии страдания.

О, если б кто-нибудь в пещеру эту  
своим лицом вошел, он бы услышал,  
что боль поет, как взгляд поет в ресницах.

Черна, как нефть, готовая взорваться,  
Она плотней кассеты с кинолентой,  
где в каждом кадре увяданья мака,

где в каждом кадре мак меняет кожу.  
и против шерсти зеркало ласкает,  
оно в ответ чернеет и клубится.

Лицо в толпе не тонет и уходит.  
Ему бы оглянуться, но в тумане  
Лишь взмахи весел, плеск и скрип  
уклюжин  
[Жданов, 2005].

Water does not sink down in the eyes – a  
sign of sadness.

Eyes do not sink down in the face – a sign of  
fear.

A face does not sink down in the crowd – a  
sign of pain.

Pain like a cave dug out of fog –

In Lethe's gas-shaped mirror,  
Crowding into the threshold of suffering.  
O if someone entered this cave  
with his face, he would hear  
what pain was signing, he would hear the  
glance signing in the eyelashes.

Black as oil that is ready to burst out,  
The pain is more thickly solid than a box  
holding a film  
where in every frame the poppy fades,

where in every frame the poppy sheds its  
skin and rubs gently but the wrong way  
against the mirror's fur,  
the mirror answers by swirling up in  
blackness.

The face in the crowd does not sink down, it  
departs.  
It should turn and look back, in the fog  
There are only the flapping of oars, the  
splash  
and scrape of rowlocks [Sendler, 2006].

Comparing the original and the translation we see almost complete agreement on such a formal aspect as the graphic appearance of the text. The exception is the length of the lines. The lines in the translation are longer than in the original text, which gives the translation a certain figurativeness. In the punctuation characteristics we observe the correspondence of the equivalence principle aimed at the transfer of the formal properties of the original text, performing artistic and aesthetic

function.

The ability of the dash to transmit the mental and physiological state of a person gives this sign a high emotional and expressive charge. Comparing the original poem and the translation we can conclude that the translator was able to feel the state of sadness, fear, pain and kept all the dashes in the translation: : – a sign of sadness, – a sign of fear, – a sign of pain. The metaphors that open the poem are meant as enigmas, three enchained lines connected by a repetition of nouns, each pushed into the next line as if they were casually related. Lines syntax in the original and in the translation, with the same verb negated in each line, the same dash-breaking in each line that seems like an equal sign. The translator repeated a syntactical completeness of the left side of the line that has its own mystery. And the translator was able to transfer all this mystery. Stephanie Sendler duplicates syntax and syntax is a scale that estimates the weight of words. The left side of the lines weigh more. It should be noted that in many ways the choice of words and phrases by the translator was successful. With regard to the transmission of denotative information, the translated text achieves its purpose (грусть – sadness, боль – pain, взорваться – burst out, страдания – suffering, кадр – frame). The translator uses the phrase «a box of holding a film» instead of «videocassette». Stephanie explained that she translated it rather literally to preserve the similarity to other tropes of holding or containment in the poem. She also translated the word «призрак» as a «a sign» to emphasize its connection to acts of signification,

but «признак» is more a symptom or an indication, thus a particular kind of sign, one of which elerts us to expect the thing of it is a symptom. In the translation of the phrase «он бы услышал, что боль поет, как взгляд поет в ресницах» the translator used repetition «he would hear what pain was singing, he would hear the glance singing in the eyelashes». Thereby trying to force the reader to feel all pain of loneliness, sufferings and fear which the author of the original tried to transfer to the reader. The translation ends with the same negotiation as the original text to make the poem a record of emotions it does not actually express.

The translator focuses on key words: Face – Pain – Sadness – Fear – Suffering – Blackness – Mirror. All these words show that water does not sink down in the eyes and become tears running down the face. And the face that stand out, solitary, in a crowd, conveys the pain of isolation.

Having considered in the article the features of the translation of the poem «Вода в глазах не тонет», it should be noted that the translator managed to convey to the reader not only the musical-figurative structure of the text, but also the whole idea of the metarealistic world. Although the original poem has its own energy, embodied in the word, its spirit, rhythm, essence Stephanie Sandler was able to confirm the possibility of the perception of culture by a foreign, linguistic cultural environment.

## Bibliography

Sendler, St. Mirrors and metarealists; the poetry of Ol'ga Sedakova and Ivan Zhdanov / Sendler 2006. – 12 (1) – P. 3-25.

Блок, А.А. Записные книжки. 1900-1920 / А.А. Блок – М. ; Худож. лит., 1965. – 663 с.

Жданов, И.Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии/ И. Ф. Жданов – М.: «Наука», 2005. – 175 с.

Эпштейн, М. Каталог новых поэзий [Электронный ресурс] – URL: <http://modernpoetry.ru/main/mihail/-epstejn-katalog-novyhpoziy> (Дата обращения: 18.09.2018).

Оболенская, Ю.Л. Перевод как форма взаимодействия литератур / Ю.Л. Оболенская // Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец. – 3-е изд. – М.: Изд. Центр «Академия», 2010, – С. 598-611.

Озерс, Э. Некоторые проблемы перевода русской поэзии на английском языке / Э. Озерс // Поэтика перевода. – М. : Радуга, 1988. – С. 112-123.

Федоров, А.В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1953. – 243 с.

**О.М. Бунчук**

*Северо-Восточный университет, Шэньян,  
Китай*

**ОБРАЩЕНИЕ К ТВОРЧЕСТВУ  
И.Ф. ЖДАНОВА НА УРОКАХ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЙСКОМ ВУЗЕ**

**O. M. Bunchuk**

*Northeastern University, Shenyang, China*

**APPEAL TO THE WORKS BY I. F. ZHDANOVA  
ON THE LESSONS OF RUSSIAN LITERATURE  
IN THE CHINESE UNIVERSITY**

**Аннотация.** В данной статье автор обращается к тем мотивам в поэзии И.Ф. Жданова, которые смогли бы найти отклик среди любителей русской литературы в Китае: мотивам трагедийности и жертвоприношения, любви и сыновней почтительности. Также в статье кратко описывается отношение китайской аудитории к русской литературе в целом. Основой для данного описания послужили как мемуары китайских писателей, так и наши собственные наблюдения.

**Ключевые слова:** русская литература в Китае, культурные ценности, мотив трагедийности, почитание родителей, любовная лирика.

**Abstract.** In this article the author refers to those motives in the poetry of I. Zhdanov, which could find a response among the fans of the Russian literature in China: tragedy and sacrifice, love and filial piety. The article also briefly describes the attitude of the Chinese audience to the Russian literature in general. The description is based not

*only on the memoirs of Chinese writers but also on our own observations.*

**Keywords:** *Russian literature in China, cultural values, tragedy motive, filial piety, amorous poetry.*

Распространение русской литературы в Китае – уникальное явление, которому исследователи уделяют внимание уже не один десяток лет. Китайский литературовед Цянь Гужун так описывал свои «отношения» с русской литературой: «Русская литература оказала на меня влияние не просто как литература – она проникла в мою кровь и костный мозг. Мое видение и понимание всех вещей в этом мире и даже весь мой духовный мир неотделимы от того воспитания, которое она мне дала» [Чень Цзяньхуа., 1998, с. 1]. Доступ к произведениям русской литературы китайские читатели получили в XIX веке. С той поры интерес не угасал, а лишь разгорался с новой силой. Произведения Пушкина, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького появились на полках библиотек китайских интеллигентов и на века заняли там свои почетные места. В начале XX века китайские переводчики не только делали доступным для Китая творчество русских писателей и поэтов, но и увлеченно пропагандировали его в своих статьях и выступлениях. Не меньший интерес вызывала у китайского читателя и советская литература, которая так же активно переводилась в тяжелые для Китая годы [Ли Иннань, <http://euroasia-science.ru>].

Небудетностью тот факт, что особое влияние в Китае имели произведения советских писателей, проникнутые духом борьбы и революционными

страстями. Китайская литература перенимала «советскую модель», что еще больше возбуждало интерес китайцев к творчеству Островского, Фурманова, Серафимовича. Советские произведения одно за другим переводились на китайский язык. Писатель Лу Синь, которого принято считать основоположником современной китайской литературы, говорил, что «русская литература является научным руководителем и другом для китайского народа» [Лу Синь, 1980, с. 48]. Китайские писатели неоднократно признавались, что после прочтения произведений русских писателей стали понимать, как нужно выражать свои чувства.

К сожалению, представления о современной русской литературе, как и о русской литературе прошлых столетий, у китайских студентов ограничены рамками школьной и университетской программы. Кроме того, китайские учащиеся не отличаются стремлением к самостоятельному изучению какого-либо материала, желанием узнать больше, чем товарищи, и необходимостью расширения собственного кругозора путем поиска дополнительных сведений, не включенных в учебный план. Вот тут-то, на наш взгляд, и может прийти на помощь педагог, способный раздвинуть границы учебника по русской литературе, в котором русская поэзия XX века представлена весьма и весьма скудно. Но стоит понимать, что без желания студента впитать и принять новое и позволить себе открыть доступ к биографии и творчеству современных поэтов все труды учителя будут напрасны. К счастью, китайская аудитория откликается на предлагаемые русскими

преподавателями возможности. Этот факт, разумеется, не может не радовать и открывает перед педагогом прекрасные перспективы.

В стихах И.Ф. Жданова [Стихотворения И. Жданова, <http://www.ivanzhdanov.com>], обращение к творчеству которого мы находим возможным и актуальным, китайская аудитория отыщет все те ценности, которые близки ее менталитету, тональности души и пониманию устройства этого мира. Философско-эстетические воззрения поэта наверняка найдут среди любителей русской поэзии и своего читателя. Китайские литераторы подчеркивали особую трагедийность русской литературы, связанную с бедами и страданиями, которые приходилось терпеть русскому народу. Однако трагедия воспринималась китайскими писателями как нечто положительное и приобретала особую культурную ценность. Такое же отношение проявлялось и к жертвенности. Мотивы человеческой трагедии и жертвоприношения можно обнаружить и в некоторых стихотворениях Жданова, которые могут быть предложены для анализа китайским студентам:

«Холмы»

<...>Он стоит, лицо закрывая руками,  
в одиночестве смертном, один, убогий,  
окружённый иудами и врагами,  
исступлённой кровью горя? в тревоге.  
<...>Это было бы жертвой: то и другое,  
подвиг – если он здесь одинок и страшен,  
или праздник – когда под его рукою  
оживает единственность толп и пашен.

«До слова»

<...>И вот уже партер перерастает в гору,  
подножием своим полсцены обхватив,  
и, с этой немотой поддерживая ссору,  
свой вечный монолог ты катишь, как  
Сизиф.

<...>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.

Еще один важный мотив, который на протяжении многих веков является неотъемлемой частью китайской культуры, это мотив так называемой сыновней почтительности. Заветам Конфуция, призывающего чтить своих родителей, следовали все слои китайского общества. Почтительно относиться к своим родителям, уважать их и любить означало быть верным подданным своего государства. Однако в одной из статей, посвященных исследованию культа семьи в Китае и отношениям между родителями и детьми, высказывается мнение, что в современном мире ситуация постепенно меняется: «В современном Китае традиция уважения и ухода за родителями теряет свою культурную основу. Конфуцианская концепция сяо, предполагающая «абсолютное послушание отцу», постепенно заменяется концепциями индивидуального развития и равного диалога представителей разных поколений. «Уважение приходит с возрастом» – это представление еще сохраняется в китайском обществе, но за ним

кроется уже несколько иной смысл, нежели раньше» [Пашенко, Инь Фен, Оу Сян, <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/18062/1/15.pdf>]. Из собственных наблюдений и из разговоров с китайскими студентами об их семьях и семейных традициях в целом можем все же сделать обратный вывод. Несомненно, китайское общество стремительно развивается, стараясь брать за образец европейскую модель поведения. Касается это и семейных ценностей. Однако нельзя отрицать тот факт, что слово родителей имеет вес и по сей день – при выборе вуза, профессии и даже спутника или спутницы жизни. Выступая с докладами о судьбах знаменитых людей или анализируя образы литературных героев, китайские студенты большую часть своего выступления посвящают именно семье той личности, о которой идет речь. Не говорит ли это о том, что «сыновняя почтительность» пока не сброшена со счетов и отражение ее в литературе всегда найдет отклик в душе современного китайца? В этой связи будет уместно предложить китайской аудитории ознакомиться со стихотворениями И.Ф. Жданова «Портрет отца», в котором поэт, рожденный в крестьянской семье, обращается к отцовскому прошлому, и «Возвращение», где появляется образ матери, готовой встретить своего сына и в горе, и в радости:

«Портрет отца»

И зеркало вспашут. И раннее детство  
вернется к отцу, не заметив его,  
по скошенным травмам прямого  
наследства,  
по желтому полю пути своего.



«Возвращение»

<...>Выйдет мать на крыльцо, и в  
знакомом «Кто?»  
отзовется облик в отпетом пальто,  
отмелькавшем еще в довоенных зимах.  
<...>Может, теперь и впрямь дело совсем  
табак,  
блудный сын, говорят, возвращался не  
так:  
несказанно, как дождь, не обученный  
плачу,  
словно с долгов своих смог получить он  
сдачу  
в виде воскресших дней - это такой  
пустяк.

И еще одна тема, которой хотелось бы уделить внимание, это, конечно же, тема любви. В Древнем Китае женщина была абсолютно бесправной и могла быть отослана обратно к родителям, если не подчинялась мужу и позволяла себе не последовать советам свекрови. В своей книге «Древнекитайская поэзия и народная песня» И.С. Лисевич пишет: «Женщина должна была постоянно угождать своему господину, жить в страхе перед одинокой старостью. Жажда любви, стремление найти человека, который был бы достоин этого большого чувства, и горечь разочарования... вот основное содержание древних юэфу, посвященных любовной теме» [Лисевич, 1969, с. 30]. Само собой, так не могло продолжаться вечно, и на различных этапах развития китайского общества отношение к женщине менялось. Об этом можно судить по огромному количеству любовно-лирических произведений и красивых

китайских легенд о возлюбленных, которые не могли быть друг с другом на земле, но обязательно соединялись на небесах. Стихотворения, в которых И.Ф. Жданов затрагивает прекрасные чувства и создает интересные образы, не оставят равнодушным и китайского читателя. Скорее наоборот, его произведения обретут и должны обрести своих ценителей.

###

Любовь, как мышь летучая, скользит  
в кромешной тьме среди тончайших струн,  
связующих возлюбленных собою.  
<...>Приятно исцелять и целовать,  
быть целым и другого не желать,  
но вспыхнет свет - и струны в звук вступают.

###

<...>Где он, рай с шалашом, на каком догорает  
воре?

Я же слеп для тебя, хоть и слеplен твоею  
рукой -  
холостая вода замоталась чалмой на горе,  
и утробы пусты, как в безветрие парус какой.  
<...>Да, я связан с тобой расстояньем - и это  
закон,  
Разрешающий ревность как правду и волю  
твою.

Я бессмертен, пока я покорен, но не покорен,  
Потому что люблю, потому что люблю,  
потому что люблю.

Творчество И.Ф. Жданова ни в коем случае не ограничивается лишь предложенными нами к обсуждению темами и может стать предметом исследования дипломных работ

выпускников китайских вузов, обучающихся на факультетах русского языка. Ежегодные защиты дипломных работ, на которых случается присутствовать как в роли научного руководителя, так и в роли члена комиссии, редко балуют выступлениями студентов, нашедших в себе силы проанализировать творения малоизученных в Китае русских поэтов и писателей. Ведь это требует не просто переработки имеющегося в Интернете материала, но и формулирования собственных мыслей и собственного отношения на неродном языке. Большинство выпускников предпочитают исследовать творчество тех авторов, чьи произведения переведены на китайский язык. Многие честно признаются, что не способны оценить изящество слова и стилистические красоты в тексте-оригинале, так как не имеют для этого соответствующего уровня владения изучаемым языком. В связи с этим из года в год к нам приходят студенты, желающие «анализировать» образ Сонечки Мармеладовой, характер Печорина или стихотворения Пушкина о любви. Не случайно слово «анализировать» берем в кавычки. Ведь давно уже все проанализировано и изучено, в том числе и китайскими литературоведами. Разнообразия хочется, скорее, русским преподавателям. В этой связи в большей степени обращаем свои мысли в сторону китайских коллег и выражаем надежду, что в скором времени исследования творчества И.Ф. Жданова найдут своих авторов и вызовут интерес у китайского читателя.

Обращение к творчеству И.Ф. Жданова в китайской аудитории резонно еще и потому,

что большое количество китайских студентов отправляется на учебу в алтайские вузы. Как правило, учащиеся интересуются, чем знаменит наш край и какие известные люди его прославили. Имена В.Шукшина, Р.Рождественского, Г.Титова, В.Золотухина вызывают бурный восторг у ребят, знакомых с творчеством или достижениями упомянутых личностей. Имя И.Жданова по праву должно пополнить этот список.

### Библиографический список

Ли Иннань. Русская литература и ценностные ориентации китайской интеллигенции [Электронный ресурс] – URL: //http://euroasia-science.ru (Дата обращения: 15.09.2018).

Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня/ И. С. Лисевич – М., 1969. – 287 с.

Лу Синь. Сборник по Волапюку из южных и северных диалектов / Лу Синь – Пекин: Народное литературное изд-во, 1980. – 223 с.

Пашенко Г., Инь Фен, Оу Сян. Отношение родителей и детей в Китае [Электронный ресурс] – URL: // http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/18062/1/15.pdf (Дата обращения: 15.09.2018) .

Стихотворения И. Жданова [Электронный ресурс] – URL: // http://www.ivanzhdanov.com (Дата обращения: 12.09.2018).

Чень Цзяньхуа. Китайско-российские литературные связи в 20 в/ Чень Цзяньхуа – Шанхай: Изд. Сюэлинь, 1998. – 452 с.

УДК 82.-9; УДК 81'25.

**Ван Юйвань,  
Цзинь Шаньшань ,  
Н.В. Халина**

*Алтайский государственный  
университет,  
Барнаул*

### **РУССКИЙ ГЕНОТЕКСТ И АЛТАЙСКАЯ ИСКУССТВОМЕТРИЯ И.Ф. ЖДАНОВА В ЗЕРКАЛЕ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА**

**Wang Yuwan,  
Jin Shanshan ,  
N. V. Khalina**

*Altai State University, Barnaul*

### **GENTEXT RUSSIAN AND ALTAI ACCUSTOMEDLY I. F. ZHDANOV IN the MIRROR of the CHINESE LANGUAGE**

**Аннотация.** В статье поэтическое произведение И.Ф. Жданова рассматривается как образец русского генотекста, в основу выделения которого положена идея генотекста Ю. Кристевой как феномена, считываемого по «следам», оставленных переносами энергии импульсов в событиях и разного порядка дискурсах. Русский генотекст рассматривается в качестве постоянного поиска нового жанра философского дискурса, рождаемого в интуитивном поиске идеализированного алгоритма. Исследование поэтического текста И. Жданова через призму русского генотекста и искусствоведческой

позволяет говорить об особом методе моделирования поэтического пространства И. Ждановым и обусловленным этим методом поэтической эпистемологии. Метод моделирования поэтического пространства и поэтическая эпистемология И. Жданова рассматриваются при переводе стихотворений на китайский язык. В статье представлен опыт перевода стихотворения русского поэта на китайский язык. одним из авторов статьи.

**Ключевые слова:** генотекст, русский генотекст, концептуальный трансфер, метареальность, поэтическая эпистемология И. Жданова, метод моделирования поэтического пространства И. Жданова

**Abstract:** the article poetry J. F. Zhdanov is considered as an example of the Russian gentext to a basis of allocation which is based on the idea of gentext J. Kristeva has been conducted as a phenomenon that can be read on the «traces» left by the transfers of energy pulses in the events and different order of discourse. Russian genotext is considered as a constant search for a new genre of philosophical discourse, born in the intuitive search for an idealized algorithm. The study of the poetic text And. Zhdanov through the prism of Russian genotext and artometry allows us to talk about a special method of modeling the poetic space of I. Zhdanov and the poetic epistemology caused by him. The method of modeling the poetic space and the poetic epistemology of I. Zhdanov are most extensively presented in the translation of poems into Chinese. The article presents the experience of translation of one of the authors of the Russian poet's poem into Chinese.

**Keywords:** geotext, the Russian geotext, conceptual transfer, materialnet, poetic epistemology I. Zhdanov, a method of modeling the poetic space I. Zhdanov

*Que diable allait-il faire dans cette galere?*  
*Moliere, Les Fourberies de Scapin*

Мы предварили свою статью эпитафой – цитатой из «Проделок Скапена» Мольера, повторив стилистический пассаж Томаса Манна в «Рассуждениях политического» [Манн, <http://magazines.russ.ru/vestnik/2008/24/ma15.html>]. Обращение к творческому наследию выдающегося немецкого писателя продиктовано его особым отношением к русской литературе, к творчеству Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Видимо, в оценке Т. Манном феномена русской литературы, в анализе особенностей идиостиля русских классиков начинают открываться особенности русского генотекста - процесса означивания и структурирования семантической вселенной в зонах «вмешательства события из какой-либо иной системы» [Лотман, 1992, с.193].

Впервые о генотексте начала рассуждать Ю. Кристева. Сперва в «Семиотике» (1969), а затем в своей докторской диссертации «Революция поэтического языка» (1974) [Кристева, 2013]. Под генотекстом ученый понимает своеобразную «информационную тару», «переносящую» импульсационную энергию и организующую пространство существования целостности субъекта. Генотекст считывается по «следам», оставленным переносами энергии импульсов в фонематическом и мелодическом диспозитиве, или порядке, расположении разнородных элементов, к числу которых относятся дискурсы, научные,

философские и моральные высказывания, носящие регламентирующий характер политические и общественные установления, административные решения и мероприятия, в той мере, в какой они носят регламентирующий характер.

В. Подорога [Подорога, 2008], анализируя тему диспозитива у М. Фуко, выделяет несколько значений этого термина: 1) устройство (*dispositif*) и одновременно диспозиция (*dissposition, disspositio*), расположение («занять диспозицию»), 2) аппарат, определенного вида машина или даже «машинерия» (близкая «зеркальному лабиринту»), 3) то, с помощью чего мы мыслим, а не только то, что мы наблюдаем, что расположено «прямо перед нами», 4) идеальная точка мысли, орудие, которое позволяет исследовать всякую неупорядоченную (сингулярную) множественность социальных объектов, процессов, тел и сил.

Генотекст определяется Ю. Кристевой в качестве глубинного основания языка, неструктурированная смысловая множественность, в которой нет коммуникативной интенции. Процессуальная природа генотекста заключается в том, что, будучи процессом, генотекст артикулирует нестабильные, легко разрушаемые структуры и неозначающие структуры, которые дают начало инстинктуальным диадам, социальному целому и системам родства. Эти структуры обуславливают матрицы высказывания, предшествуя дискурсивным «жанрам», психическим структурам и

различным типам организации участников речевого события.. Кроме того, понятие «генотекст» описывает конституирование ядра значения. Генотекст контролирует все семиотические процессы и возникновение символического. Он систематизирует рассредоточенные импульсы, охватывает разрывы, которые образованы направленной энергией импульсов в теле, экологической и социальной системе, окружающей организм.

Русский генотекст - это постоянный поиск нового жанра философского дискурса. Жанр философского дискурса рождается в интуитивном поиске идеализированного алгоритма для сравнения найденных в мыслительном опыте частных образцов внутри каждой формы общественно-го сознания [Многообразие жанров философского дискурса, 2001.]. «Философский жанр — это универсальный эталон, порождаемый целой эпохой и предназначаемый для преодоления той «пограничной полосы», за которой скрываются все иные формы общественного сознания. Этот универсальный образец вырабатывается усилиями множества мыслителей и потому сохраняется во времени, становясь всеобщим достоянием духовной культуры человечества» [Многообразие жанров философского дискурса., 2001, с.222]. Этот постоянный поиск осуществляется и предпринимается русским писателем или поэтом.

Так, поиски философского жанра Л.М. Толстым произвели особое впечатление на

Т.Манн, что получило отражение в таких словах «Впечатляющая сила его повествовательного искусства ни с чем не сравнима, всякое соприкосновение с ним вливает в душу восприимчивого таланта (но ведь иных талантов и не бывает) живящий поток энергии, свежести, первобытной творческой радости... Речь идет не о подражании. Да и возможно ли подражание силе?.. Под его воздействием могут возникать произведения как по духу, так и по форме весьма между собою несходные, и, что всего существеннее, совершенно отличные от произведений самого Толстого» [Манн, 1959, с.622-623] .

Если взглянуть на поэтическое творчество И.Ф. Жданова через призму впечатлений Т.Манна о великом русском писателе, то можно о стихотворных творениях крупнейшего современного поэта сказать следующее: впечатляющая сила поэтического искусства Ивана Жданова ни с чем не сопоставима, всякое соприкосновение с ней вливает в душу восприимчивого читателя живящий поток энергии, свежести, творческой радости. В этом открывается особая метафизическая роль русского поэта в культуре и истории России.

Велимир Хлебников [Грушевицкая, Садохин, 2010] видел особое предназначение поэта в переустройстве мира: поэт подобен тайнописцу, открывающему путь к овладению числовыми «законами времени», выполняя миссионерскую, спасительную функцию.

Э. Трельч обращает внимание на оригинальность личности, ее творческий

потенциал, преобразующие импульсы [Трёлч, 1994]. «Эта оригинальность личности обладает такой силой преобразующего и определяющего влияния на целое, которая не есть просто нечто данное и воспринимается нами, прежде всего, в ее поражающей и не поддающейся предвидению продуктивности. Это творческий элемент, который не исчерпывается индивидуальной положностью, а создает исходя из нее, важные преобразующие импульсы, которые составляют не единственную, но важную тему историка» [Трёлч, 1994, с.43-44].

Именно импульсы личности оставляют те следы, по которым считывается генотекст культуры в фонематическом и мелодическом диспозитиве, определяется «качество» интеллектуальной среды исторической эпохи, ее вклад в развитие человеческой цивилизации. «“Великие люди”, или “выдающиеся личности”, как их называют, составляют здесь, правда, точки концентрации и вершины, но совершаемый ими творческий синтез проникает в качестве образующей силы в институты и духовные силы, которые они создали непосредственно или опосредствованно» [Трёлч, 1994, с.44].

Образующая сила поэтической эпистемологии И. Жданова в символической глубине образов, глубине мира, открывающейся в множестве «следов» отраженного в зеркале поэтического сознания мира, его «подлинности». Следами «подлинности» вещей в китайской философии

признавались все явления мира, в том числе, живописные образы [Малявин, 1997]. След при этом трактуется как знак, свидетельство неведомого действия, функционально замещающее реальность, ценность которого заключается в отсутствии означаемого. «Удостоверяя реальность как отсутствующее, след сам реализует себя в самоустранении. Он есть знак чистой текучести Пути и выполняет функцию сокрытия, стирания, помрачения» [Малявин, с. 237-289].

Используемый творческий метод моделирования поэтического пространства и конструкции поэтического текста И. Ф. Жданова мы определяем как искусствоведение, истолковывая ее в качестве системы методик выявления принципов моделирования структуры текста переживаний человека, согласованной с описанием логически и иконически точных параметров последних, в том числе, и отношения «частей» переживаний, функцию которых выполняют в поэтическом тексте копии-дагерротипы образов. Дагерротипы образов - это следы, которые оставляет в форме переживаний в сознании «читателя» действительности его взаимодействие с окружающим миром. Переживания лежат как консервации до момента резонансного со-общения с аналогичными феноменами, которое возможно только в соответствующей среде общительности, создаваемой в поэтическом тексте.

Искусствоведение подтверждает абсолютную реальность текстовых структур

и их реальное влияние на реципиента Эта область методологического и практического приложения семиотики, структурализма, теории информации, основывающаяся на том, что «произведение искусства (текст) не только обладает упорядоченной структурой, но что эта структура может быть объективно выявлена, представлена и смоделирована с использованием математического аппарата, приемов теории информации, теории моделей и т.п.» [Искусствоведение, [https://studme.org/11403145042/etika\\_i\\_estetika/iskusstvome](https://studme.org/11403145042/etika_i_estetika/iskusstvome)]. Структуры, выявленные посредством искусствоведа, не только демонстрируют особенности воздействия текста на получателя эстетической информации, но также позволяют объяснить и спрогнозировать эти особенности.

Искусствовед И. Жданова определяет особенности перевода его стихотворений на китайский язык. Один из авторов данной статьи, Ван Юйвань, перевела на китайский язык стихотворение И. Жданова «Море, что зажато в клювах птиц...». В качестве операционной единицы перевода выступил образ. Образ – след впечатления - завершает процесс скольжения глаза по контуру-очертанию мира и становится в структуре предложения рематическим элементом, новым информационным узлом, организующим вокруг себя особое понятийное пространство - семантическое пространство метареальности.

\* \* \*

Море, что зажато в клювах птиц, – дождь.  
Небо, помещенное в звезду, – ночь.  
Дерева невыполнимый жест – вихрь.  
Душами разорванный квадрат – крест,  
черный от серебряных заноз – крест.  
Музыки спиральный лабиринт – диск,  
дерева идущего на крест, – срез.  
Блуждает изнуренная игла  
по кругу, и ушибами горит  
черный, несмыывающийся срез.  
Там стрелочник в горящих рукавах  
за волосы подвешен в пустоте –  
стрелки перепутаны впотьмах.  
И белые висячие сады,  
как статуи, расставлены на льду –  
черный несмыывающийся срез.  
И копится железо для иглы,  
и проволоку тянут для гвоздя,  
спиливают дерево на крест.  
Дерева срывающийся жест – лист.  
Небо, развернувшее звезду, – свет.  
Небо, разрывающее нас, – крест.

\* \* \*

含在鸟儿嘴里的海是雨,  
挂在天空的星是夜,  
树儿不停的摇曳是风。

灵魂挣脱了自由之门是救赎,  
钉在银钉上的灵魂也是救赎。  
(十字架上钉罪人的钉子)

留声机上的音乐是磁盘,

一圈圈的树轮是 (树) 切面。  
(留声机和树轮都一样, 有着一圈圈的圆

圈)

指针绕圈缓慢的运行着,  
黑色的留声机带着满身抹不去伤痕。

铁路板道工拿着消防管, 发出混乱的声音,  
路标箭头便在夜里失去了方向。

白色的空中花园就像在冰上的冰雕一样, 毫  
无

生机。  
黑色的留声机带着满身抹不去的伤痕。

集铁制针,  
拉直铁丝造钉,  
砍树做十字架。

树儿突然的摇摆是叶,  
天空打开了那片星空是黎明,  
天空放下了我们是救赎。

Перевод текста на китайский язык сопровождается комментарием, который структурно связывает семантику первоисточника и ее иероглифическую презентацию в китайской культуре, расширяя многомерность восприятия мира, предложенного метареализмом. Е.В. Князева определяет метареализм как русское поэтическое направление 1970-х — начала 1990-х годов, основанное на восприятии мира как «нескольких реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и

взаимопревращений» [Князева, 2001, с. 45] В стилистической ткани метареалистического текста находит отражение идея текучести, изменчивости вещей и явлений, свидетельствующая об открывающемся «зазоре» между видениями действительности, исторически изменяющимися друг друга в переходные эпохи.

В качестве актуальной строевой единицы исходного текста – стихотворения И.Жданова – определяется графически выделенный в пространстве листа сегмент, своеобразный буквенный орнамент, соединяющий небо (концептуальное поле автора, в котором открывается, прочерчивается действие на сцене мироздания) и землю (концептуальное поле читателя, готовящегося к встрече с мирозданием, его причудливыми, метаболическими формами). Схема перевода русского генотекста стихотворения И. Жданова, трансфера русского генотекста в китайскую культуру при этом выглядит следующим образом: буквенный орнамент (строфа стихотворения И.Жданова) – схематический сгусток орнамента (строевая единица русского генотекста) – концептуальный аналог схематического сгустка в китайском когнитивной культуре (КАС<sub>2</sub> К<sub>3</sub>) – иероглифическая расшифровка КАС<sub>2</sub> К<sub>3</sub>.

В Таблице 1 представлено соотношение буквенного орнамента, КАС<sub>2</sub> К<sub>3</sub> и иероглифической расшифровки, характеризующее с позиций китайской



когниции основной смысл стихотворения: судьба человека, который испытал много трудностей и невзгод, и наконец, встретил надежду и свет.

Таблица 1.

Соотношение буквенного орнамента И. Жданова, КАС2 К3 и иероглифической расшифровки

Буквенный орнамент И.Жданова	КАС2 К3	Иероглифическая расшифровка
Море, что зажато в клювах птиц, – дождь. Небо, помещенное в звезду, – ночь. Деревя невыполнимый жест – вихрь.	птица Море → → → дождь звезда Небо → → → ночь жест Дерево → → → вихрь	含在鸟儿嘴里的海是雨, 挂在天空的星是夜, 树儿不停的摇曳是风。
Душами разорванный квадрат – крест, черный от серебряных заноз – крест.	Первая душа- рвущаяся за ограничивающие её пределы, за границы «квадрата» на свободу. Вторая душа- она приговаривается к кресту. Было очень больно.	灵魂挣脱了自由之门是救赎, 钉在银钉上的灵魂也是救赎。 (十字架上钉罪人的钉子)

Буквенный орнамент И.Жданова	КАС2 К3	Иероглифическая расшифровка
Музыки спиральный лабиринт – диск, дерева идущего на крест, – срез.	Два похожих объекта, но две разные судьбы. Диск: записана музыка, в которую попадает слушающий человек и не может из него выбраться. На срез записана музыка жизни дерева, в которую вступает человек.	留声机上的音乐是磁盘, 一圈圈的树轮是(树)切面。 (留声机和树轮都一样, 有着一圈圈的圆圈)
Блуждает изнуренная игла по кругу, и ушибами горит черный, несмыывающийся срез.	Игла как человек, она уже устала, поэтому она не очень быстро движется по кругу. Пластинка черного цвета, и у неё много ушибов от неправильных движений иглы. Эти ушибы как несмыывающийся и черный срез дерева.	指针绕圈缓慢的运行着, 黑色的留声机带着满身抹不去伤痕。
Там стрелочник в горящих рукавах за волосы подвешен в пустоте – стрелки перепутаны впотьмах.	Стрелки перепутаны впотьмах из-за хаоса.	铁路扳道工拿着消防管, 发出混乱的声音, 路标箭头便在夜里失去了方向。

Буквенный орнамент И.Жданова	КАС2 К3	Иероглифическая расшифровка
И белые висячие сады, как статуи, расставлены на льду – черный несмывающийся срез.	Белые висячие сады как статуи, расставлены на льду, умершие, без жизни.	白色的空中花园就像在冰上的冰雕一样, 毫无生机。黑色的留声机带着满身抹不去的伤痕。
И копится железо для иглы, и проволоку тянут для гвоздя, спиливают дерево на крест.	Люди изготавливают эти три главные вещи: иглы, гвозди, крест, что им нужно.	集铁制针, 拉直铁丝造钉, 砍树做十字架。
Дерева срывающийся жест – лист. Небо, развернувшее звезду, – свет. Небо, разрывающее нас, – крест.	Это часть соотносится с началом. Но в этой строфе лист, свет, крест, эти предметы, более нежные, и также есть антонимия: свет-ночь.	树儿突然的摇摆是叶, 天空打开了那片星空是黎明, 天空放下了我们是救赎。

Русский генотекст, представленный в стихотворении И. Жданова, декодируется в процессе перевода на основе постулатов методологической герменевтики Э. Бэтти [Бэтти, 2011], согласно которым объектом интерпретации, а, следовательно, понимания является продукт человеческого духа, в котором изначально наличествует некая формирующая интенция, подлежащая «открытию». Процесс интерпретации, как

полагает Э. Бэтти, предполагает наличие умения принять цели объекта интерпретации как свои, что определяется широтой горизонта интерпретатора, совпадающего с неким «духовным просветом», подходящей перспективой для открытия и понимания, т.е. наличия предрасположенности моральной и теоретической души.

### Библиографический список

Бетти, Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Э. Бетти – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. — 144 с.

Грушевицкая, Т.Г. Культурология / Т. Г. Грушевицкая, А.П. Садохин – М.: Юнити-Дана, 2010. — 683 с.

Джимбинов, С. Б. Литературные манифесты от символизма до наших дней/ С.Б. Джимбинов – М.: XXI век – Согласие, 2000. – 610 с.

Искусствоведение [Электронный ресурс] – URL: [https://studme.org/11403145042/etika\\_i\\_estetika/iskusstvome](https://studme.org/11403145042/etika_i_estetika/iskusstvome) (Дата обращения: 17.09.2018).

Князева, Е.А. Черты барокко в метареалистической поэзии/ Е.А Князева// Серия “Symposium”, Барокко и классицизм в истории мировой культуры. , Выпуск 17 / Материалы Международной научной конференции Санкт-Петербург : Санкт-

Петербургское философское общество, 2001.  
– С.45-48.

Кристева, Ю. Семиотика. Исследование по семианализу/ Ю. Кристева – М.: Академический Проект. 2013. — 289 с.

Лотман, Ю.М. Культура и взрыв/ Ю.М. Лотман – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. — 272 с.

Малявин, В.В. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции/ В.В. Малявин – М.: Наталис, 1997. — 367 с.


Манн, Т. Рассуждения аполитичного // Журнальный зал. Вестник Европы. 2008.24. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2008/24/ma15.html>// (Дата обращения: 03.10.2018).

Манн, Т. Собранию сочинений в десяти томах/ Т. Манн – М., Гослитиздат, 1959–1961. Т.9.

Многообразие жанров философского дискурса. Коллективная монография. Под общей редакцией д-ра филос. наук В.И.Плотникова. Екатеринбург, 2001. –274 с.

Подорога, В. Власть и сексуальность (тема диспозитива у М. Фуко)/ В. Подорога // Синий диван. Философско-теоретический журнал. Под. ред. Е. Петровской. Вып. 12. – М.: «Три квадрата», 2008. С. 34 – 48.

Трельч, Э. Историзм и его проблемы/ Э. Трельч – М.: Юрист, 1994. – 719 с.



Издательская лицензия ЛР 020261 от 14.01.1997.  
Подписано в печать 11.12.2018  
Тираж 100. Заказ 536.

Типография Алтайского государственного университета:  
656049, Барнаул, ул. Димитрова, 66

