

© Н. С. ЧИЖОВ

Тюменский государственный университет
chizhov.n.s@rambler.ru

УДК 821.161.1



**СИНКРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБРАЗНОГО
ЯЗЫКА ПОЭЗИИ И. Ф. ЖДАНОВА**

**SYNCRETIC BASIS OF FIGURATIVE LANGUAGE
OF I. F. ZHDANOV'S POETRY**

Фиксируется, что в стихотворных текстах И. Ф. Жданова словесные образы частотно ориентированы на архаические формы образного языка — параллелизм (двучленный, многочленный, отрицательный, одночленный), символ-приложение, творительный превращения (метаморфоза). На выражение синкретической целостности направлен разработанный поэтом тип образа — «обратное сравнение». Выявлено использование народно-поэтических символов (огонь, река, кровь, зима и др.), расширяющих содержание стихотворных текстов за счет онтологической глубины значения. Причем возникающие вокруг отдельных символов семантические цепочки целенаправленно вплетаются в систему образов нескольких текстов, что приводит к появлению между ними общего смыслового пространства. В аспекте актуализации исконных представлений, покоящихся в языке, рассматривается раскрытие внутренней формы поэтической лексики в лирике И. Ф. Жданова. Установлено, что образы тропеического происхождения, сохраняя условно-поэтическое значение, втягиваются в смысловое поле центральной синкретической доминанты и приобретают специфические для нее черты.

It is determined that in poetic texts by I. F. Zhdanov verbal images are orientated towards such archaic forms of figurative language as parallelism (binomial, multinomial, negative, monomial), symbolic apposition, instrumental transformation (metamorphosis). Therefore, the type of image developed by the poet (reverse comparison) is aimed at expressing syncretic integrity. It was found that the poet applies folklore poetic symbols (fire, river, blood, frost, etc.) which extend the contents of poetic texts through their ontological value. Besides, the semantic chains arising around individual symbols are woven by the author into several text images that give rise to a common semantic space. In the aspect of actualization of original representations in the language, the internal forms of poetic corpus of lyrics by I. F. Zhdanov are disclosed.

It is found out that, the tropes, preserving their conventionally poetic meaning, are attracted into the semantic field of the central syncretic dominant and acquire its specific features.

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. И. Ф. Жданов, словесный образ, параллелизм, синкретизм.
KEY WORDS. I. F. Zhdanov, poetic image, parallelism, syncretism.*

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

И. Ф. Жданова традиционно рассматривают как поэта метареалиста (версия М. Н. Эпштейна) или метаметафориста (версия К. А. Кедрова). Метареализм определяется как «усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку» [16, с. 160]. Для воспроизведения поэтами метареальности в стихотворных текстах, как считает М. Н. Эпштейн, используется отличный от метафоры троп, в котором нет разделения на прямое и переносное значение, а «есть такой мгновенный “переброс” значений», когда «предметы связываются <...> как бы в пространстве многих измерений, где один может совпасть с другим и одновременно сохранить отдельность» [1, с. 183]. Таким тропом М. Н. Эпштейн предложил считать «метаболу» (от греч. *metabole* — перемена, превращение), родственную древней метаморфозе, но отличающуюся преодолением превращения одного элемента в другой их взаимопричастностью, «лишенной временной протяженности и сохраняющей их предметную и смысловую раздельность» [17, с. 179].

В понимании К. Кедрова метаметафора, выражающая «вселенское видение», выводящее в «область потустороннего, запредельного» [10], где действуют законы неевклидовой геометрии Лобачевского и квантовой физики Эйнштейна, также является новым образным средством: «Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. <...> Он и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека Вселенной. Это метаметафора. Метаметафора отличается от метафоры как метагалактика от галактики» [10].

В поэзии И. Ф. Жданова, по наблюдениям О. Р. Темиршиной, метаметафорическая образность, восходящая к обоюдным тропам, доходит до предела

развития, в результате «разные семантические пласты перекрещиваются на глубинном уровне, за счет чего достигается их полное смысловое взаимоотражение» [15, с. 269]. Возникающие парадигмы образов, связанные с пространственной структурой стихотворения, воспроизводят «древнейший способ смысловой организации», основанный на архаической «логике бриколажа» [15, с. 289].

На возможность восприятия метаметафорического языка И. Ф. Жданова как языка «доисторического и дологического мышления, в котором могло быть преодолено косное и захламленное стереотипами сознание современного человека» [12, с. 152], указывает С. М. Козлова.

Характерно, что сам поэт определяет язык словесного искусства как язык, построенный на основе «континуальных метонимических ассоциаций», направленных на сохранение помимо основных признаков, присущих предмету, второстепенных, которые «неизбежно отбрасываются» [6, с. 169] в естественном языке. Такое понимание связано с интересом поэта к «праязыку», понятому им как сверхсемантическое, основанное на парадигматическом принципе, единство слов: «Где-то сквозь глубину всех вещей, объединяя их, как ветви одного дерева, просвечивает буквеница этого языка. Есть много способов прочесть его, но смысл его один и тот же во все времена» [6, с. 22].

Для объективации праязыка в стихотворных текстах И. Ф. Жданов разработал тип образа — обратное сравнение (по аналогии с обратной перспективой), который необходимо отличать от традиционного его понимания, когда «образ сравнения представлен как его предмет» [11, с. 17]. По словам поэта, если при обычном (положительном прямом) сравнении из условной точки слова (компаративного союза «как») выходят два луча, где первый луч тянется к предмету (субъекту) сравнения, а второй — к его образу (объекту), то «при обратном сравнении можно вести к точке сколько угодно лучей», потому что «эта точка не существует заранее, и ты тянешься к подлинным праназваниям, к абсолютному языку» [4].

Например, это происходит в «Портрете отца», где между образами «зеркало», «поле», «фотография», «равнина свечей», «окно» <...> нет сравнения, когда сравниваемое с чем-то сравнивается, чтобы обнаружить в нем что-нибудь характерное», а «есть уравнение»: «Это разные названия одного и того же. Для них нет объединяющего названия, но оно подразумевается» [7, с. 56-57]. Обратное сравнение соотносится с архаическим образным языком кумуляции, в котором, согласно С. Н. Бройтману, разнородные по форме словесные образы семантически отождествляются друг с другом. На включение логики партиципации, смысловой основы кумуляции, в образную структуру метаметафорического текста И. Ф. Жданова указывает и О. Р. Темиршина: «Если две сферы бытия — в данном случае искусственная (зеркало) и естественная (мир) — тождественны, то на одну сферу можно воздействовать через манипуляции с другой. Именно поэтому зеркало, которое отражает поле, можно «вспахать», а сожжение фотографии знаменует распад

мира, который она отражает» [15, с. 269]. Обратное сравнение можно сопоставить и с образной структурой стихотворных текстов символистов, представленной смысловой парадигмой. В такой парадигме по-новому воспроизводятся характерные особенности кумуляции: «Один образ не соприкасается с другим», но «порознь возводится к образу-парадигме и сливается в нем с другими образами» [12, с. 212].

Однако если присмотреться к стихотворению И. Ф. Жданова, окажется, что между элементами образного ряда существует отчетливая цепь условно-поэтических соответствий: «по *желтому* полю»//«над *желтой* равниной»; «но стоит ступить на пустую *равнину*,/как *рамкой* резной обовьется она»; «и гладь *фотоснимка* сырыми пластами, как *желтое поле*, развалит до дна» [6, с. 86]. Не стоит искать в этом противоречие, поскольку в творчестве современного поэта образную организацию необходимо интерпретировать в аспекте описанного С. Н. Бройтманом принципа поэтической модальности — эстетической вариативности архаического и риторического смыслов одного и того же словесного образа.

На основе практически тех же образов формируется поэтом другое стихотворение: к перечисленному ряду добавляется еще и «пустой магазин» с неоновой рекламной вывеской, где на «тронном полу», как за окном в «Портрете отца», «маковым громом» играют уже «две бумажные обертки» [12, с. 87], в контексте миницикла, как показала С. М. Козлова, равнозначные божественному младенцу.

В поэтическом цикле «Поезд» «авторский троп» принимает осложненную форму, когда во второй строфе первого текста «ночные перелески» сравниваются со «снегопадом», а в третьей строфе происходит «реализация» этого сравнения, то есть его образ начинает использоваться «в прямом значении» [11, с. 17]: «Прозрачный *снегопад* весь этот бег венчает». Однако в этой же строфе «снег» сначала через отрицательный параллелизм противопоставляется «монетам», которые герой античного мифа о загробном мире возвращает умершим, а потом вновь становится образом сравнения: «Но то не снег летит, а разжимает горсть,/ но то старик Харон монеты возвращает,/но то висит, как снег, летейской стужи гроздь». Наконец, в последней строфе «снегопад» употребляется вновь в прямом значении, при этом он анафорически соплагается с «бегом поезда», после чего уже «снег» в уменьшительно-ласкательной форме опять становится частью сравнительного оборота: «И две его руки сквозь снегопад воздеты,/сквозь бесконечный бег, когда предела нет/шуршащим берегам ненаселенной Леты./ А поезд, как снежок, разбрасывает свет» [6, с. 47].

Интересно, что поэт определяет эпизоды в тексте, связанные с реализацией положительного сравнения, как случаи, когда его «определяемое и определяющее» становятся «равноприсутствующими» [7, с. 13] и освобождаются от изначального позиционного закрепления. Проследим еще на одном примере принцип действия данного приема: выпаривание в водяных котлах «соли архитектуры» сравнивается с испариванием ножом брюха «кошки» — «Подходят

к ней с ножом раздетым,/ как к кошке, проглотившей бриллиант/ и уравнившей на весах вращения/ с тем камешком скупую жизнь свою». Образ сравнения приобретает самостоятельное значение и становится опорным смысловым центром для отдельной сюжетной линии, в рамках которой «бриллиант» сопоставляется с другим образом, занимающим ключевое значение в контексте целого стихотворения: «Пожалуй, он потяжелей *мышонка*/и каждой гранью ярче блеска/внутриутробной мышью темноты». После этого происходит синтез предмета и образа сравнения: «воде в котлах» приписываются свойства, входящие в кругозор «кошки» — «Кто зарубцует полосы ножа/на выпуклой поверхности воды/когда свисает время в самое себя/и останавливается?/О, как оно стоит/для праздных мародеров опоздания,/сплетающих лучи в узлы и петли,/не в пику ли кошачьей злой утробе/копируя мышинные ходы,/ходы и норы, норы и ходы?» [6, с. 65]. Рассмотренные образы (соль, бриллиант, мышонок), символизирующие неизменную сущность мира, наряду с «ровным шумом мотора», одетым «нутром и порами метро», «руслами», по которым растут «стебли, ветви и стволы» [6, с. 66] деревьев, и «горой», образуют парадигму обратного сравнения.

В поэзии И. Ф. Жданова работает и традиционное обратное сравнение: его предмет и образ меняются друг с другом местами, в результате происходит перераспределение присущих им функций и значений: «И в яблоке румяно-ледяном,/как семечки, чернеет млечный путь» [6, с. 67].

Интерес поэта к языку связан с общеаксиологической установкой его творчества: «Обретение новой цельности возможно при попытке возвращения к более дальним истокам, <...> то есть не апеллировать к классике, а вернуться к тем временам, когда возникновение единого культурно-религиозного сознания было естественным и возможным» [5]. Эта установка реализуется через актуализацию в стихотворных текстах таких типов архаического образного языка, как кумуляция, параллелизм, творительный превращения (метаморфоза).

В стихотворении «Орнамент», название которого отсылает к архаической по происхождению разновидности изобразительного искусства, различные по семантике словесные образы втягиваются в общее смысловое поле и, «освобожденные от временного и причинно-следственного детерминизма» [1, с. 271], становятся элементами упорядоченного целого орнаментальной картины-текста: «Потомок гидравлической Арахны,/персидской драпкой он сшивает стены,/бросает шахматную доску на пол./<...> Она четверку лошадей выводит,/подковы их — само колесованье./Он ставит лаковых слонов на рельсы./Разбросаны перчатки осязанья,/наперстки звона, веретена вальса./Зевает кот — расходится кругами,/<...>Едва ударит шестоперый ливень,/свернется мех иранских плоскогорий,/всплывет бивень в кольце нагара./<...>Расходятся слепые по темницам./Смерть входит со спины с картой./Пересыхает кофе. Гниет драпва./Облизанная сталь. Снег. Бритва» [6, с. 82-83].

Синкретизм человека и окружающего его пространства может воссоздаваться посредством особого типа сравнения (творительный превращения), сохра-

нившего в основе своей структуры единство субъекта и объекта сравнения: «...я был орудьем/для приручения его, дорогой/и путником на ней, и даже целью./хранилищем, проводником, который/не мог меняться, изменять себя/без опасенья изменить себе». В приведенном примере необходимо говорить, исходя из лирического контекста, о синкретизме со знаком минус (или псевдосинкретизме), так как здесь описывается нераздельность субъекта с пространством своего внутреннего мира. Последнее заполнено «прошлым до предела», а значит — ограничено его характеристиками, препятствующими очищенному (духовному) восприятию объективной действительности: «И все-таки душа припоминает/сама себя и что она — не только/всего лишь место где-нибудь в груди,/а то, с чем может вдруг отождествиться/пространство — как забытое письмо./оставленное для тебя на случай — /между рукой и будущим твоим» [6, с. 116]. Приведем еще примеры такого типа сравнения, выражающего идею уже положительного синкретизма: «Мимо царств прошедшие народы/листобоем двинутся в леса, — /вдоль перрона, на краю природы,/проплывут, как окна, небеса» [6, с. 125]; «Значит, шагнуть — это свежий родник отворить,/значит, пойти — это стать мироколицей всей» [6, с. 129].

На сочетании трех типов архаического образного языка построено еще одно стихотворение, представляющее собой развернутую метафору возникающей в процессе разговора двух людей паузы-молчания (ср.: «Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий» [6, с. 55]; «Тихий ангел — палец к губам — оборвет разговор» [6, с. 141]). Во-первых, описывается метаморфическое преобразование одного предмета в другой: «Тогда, когда повиснет тень меж двух миров и их телами/ из этой тени вырежь знамя и преврати его в сирень» [8]. Во-вторых, через скрытый параллелизм природной жизни (метафорический вегетационный период роста и развития «снега») и человеческого душевного состояния, выраженного посредством генетивного сравнения, разыгрывается идея единства циклического процесса умирания-возрождения, присущего всем представителям живого мира: «Сирень завянет, бросит семя, взойдут снега из тех семян,/и со снегами в то же время молчанья вырастет туман» [8]. В-третьих, этот процесс-ритуал (не случайно его действие сравнивается с тайной), развивающийся за счет динамики метаморфозы и параллелизма, завершается кумулятивным смешением элементов образного ряда, воссоздавая положение изначального синкретизма мировой целокупности: «И все смешается, как тайна, сольется в маленький кристалл,/в снежинку, в белый плод молчанья, в которой свет не перестал» [8].

В поэзии И. Ф. Жданова фиксируется еще один архаический тип образа — символ-приложение, покоящийся на древнем синкретическом уравнении: «ночь-рубаха» [6, с. 144], «жажда-вода» [6, с. 161], «сфера росы-домик» [8] (в последнем случае символ-приложение осложнен генетивным сравнением). В приведенных примерах видно, что словесный образ хоть и выступает цельной конструкцией, однако внутри отчетливо дифференцирован, как в двучленном параллелизме, по признаку отнесенности к человеческой и природной жизни,

что отличает его от аналитического сравнения-приложения, где лексемы подобраны согласно творческой установке поэта: «арестанты-уродцы» [6, с. 142].

Конструкция двучленного параллелизма, основанная, по определению А. Н. Веселовского, «на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [3, с. 126], открыто выражает сопричастность человека природному миру. Именно таким образным языком поэт начинает стихотворение «Крещение», где строго выдержана аналогия между макро- и микромиром: «*Душа идет на нет, и небо убывает,*/и вот уже меж звезд зажата пятерня» [6, с. 27]. В другом стихотворном тексте параллелизм отрелфлексирован лирическим героем, переживающим личную драму, заставляющую чутко вглядываться в окружающую действительность: «*Там, клюв упрятав под крыло, как будто замыкая/ в себе осеннее кольцо, когда-то лебедь жил.*/Я вспомнил лебедя, когда, себя превозмогая/и пряча губы в воротник, я думал о тебе» [6, с. 58]. Еще в одном стихотворении на параллелизм «ветки клена» с жилым домом, символической модели мироздания («в отблеск Страшного суда/в отголосок рая»), указывает переход на первую из характерных специфических черт организации домашнего быта: «*Мелкий дождь идет на нет./ О окна смотрят сонно./ Вот и выключили свет/в красной ветке клена./ И внутри ее темно/и, наверно, сыро,/и глядит она в окно,/словно в полость мира/<...> Вот и все, погашен свет./ Стало тихо в доме*» [6, с. 32-33].

На «языке парадигматических уподоблений-параллелей» [1, с. 241] в лирике И. Ф. Жданова построены образы, структурированные в виде предложений с составным именным сказуемым: «*Ты — соловьиный свист, летящий рикошетом*» [6, с. 77-78]; «*Ты — куст и разбойник в кустах, ты — ветер, и ты — воздушная яма...*» [6, с. 108]. Их нужно отличать от подобных по форме сравнений, имеющих условно-поэтическую модальность: «*Ты понял, что ты — автомат, но твое торжество/тебя же и валит в разъятое сердце твое./ Ты — власть, во владениях которой нельзя ничего/найти, ничего, кроме собственной власти ее./ Ты — как обруч на бочке, а видом венец,/ замыкающий волю свою./ Ты — в потоке стыда обреченный пловец,/ ты бесплоден, как сад на клею*» [6, с. 109].

Образы в первой строфе стихотворения «Контрапункт» организованы по принципу многочленного параллелизма, как известно, исторически «развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного объекта, а из нескольких, сходных» [3, с. 126]: «*Останься, боль, в иголке!/ Останься, ветер, в челке/пугливого коня!/ Останься, мир, снаружи/стань лучше или хуже,/но не входи в меня!*». Во второй строфе поэт применяет часто используемый прием — синтезирование отдельных самостоятельных образов в одно развернутое семантическое целое. Совмещение проходит через разрушение в одностороннем порядке изначально заданного параллелизма, когда первые элементы ряда метафорически осваиваются лирическим субъектом: «*Пусть я уйду в иголку,/но что мне в этом толку?/В ней заточенья нет./ Я стану ветром в челке/и там, внутри иголки,/как в низенькой светелке,/войду в погасший свет,/себя сведу на нет*» [6, с. 30].

В более раннем тексте также представлен многочленный образный ряд, напоминающий по организации отрицательный параллелизм, который мог начинаться не только с предложений, имеющих в составе отрицательную частицу, но и с вопросительных предложений, отражающих «подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающих впечатлений к утверждению единичного» [3, с. 188]: «Кто был здесь? Говорящий человек,/владевший языком членистоногим,/умевший говорить повсюду эхом,/не зная ни молчания, ни речи?//Иль проходило наважденье скрипок,/поющих без смычков под талым льдом,/сопровождавших костяную флейту,/чей голос доносился из крыла,/протянутого в воздух при полете?/Иль шепот оглушенный осязанья?/Иль воздух, перепутавший улыбку/с гримасой отвращения и боли?» [6, с. 18]. Поэт синтаксически не указывает положительный элемент ряда, связанный с субъектом параллелизма, хотя он и присутствует в его начале, тем самым оставляя выбор незавершенным: «И кто б здесь ни был, пусть спешит в расцвет» [6, с. 18].

На основе отрицательной формулы древнего «положительного параллелизма» [3, с. 188] (человек//дерево; человек//птица) формируется образная картина в одном небольшом стихотворении И. Ф. Жданова, где с довольно прозрачной семантикой проводится самоидентификация поэта, облаченного в маску лирического «Я»: «Я не ветка, я только предветвие/Я не птица, а имя ее./Я не ворон, но где-то в предветрии/обсуждают меня воронье» [6, с. 13]. Отрицание не устраняет природную параллель, «чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание» [3, с. 185], а выводит ее эквивалент в форме одночленного параллелизма, представляющего собой тот случай, когда человеческий план «умалчивается, а другой» (природный) «является ее показателем» [3, с. 177]. Таким образом, в творчестве современного поэта происходит соединение двух различных типов образного языка параллелизма, отражающих разновременные этапы в истории поэтики.

Как писал А. Н. Веселовский, наряду с искусственно придуманными авторскими тропами «оживают в поэзии древнейшие представления» [3, с. 196] — не только в формах архаических образных языков, но и в виде аналитических сравнений и метафор. Двучленный параллелизм в текстах современного поэта нередко преодолевается условно-поэтическим сравнением, при этом субстанционально-мифологическая его форма в поэтическом контексте сохраняется: «Соединенье этих рук равно сближению деревьев,/когда их тени не скрывают, как друг от друга далеки» [6, с. 54]. Предикативная часть сказуемого, употребленная в значении сравнения, отражает мировоззренческую позицию автора, высказанную через лирического посредника, рефлектирующего по поводу нарушения механизма синкретического единства деревьев и людей: «И чем теснее наши руки, а тень деревьев отчужденней,/тем непонятнее всего,/какой огонь прошел меж ними, до наших рук не дотянувшись» [6, с. 54]. Параллелизм между пульсацией крови человека, обозначенной устаревшей лексемой, и биением магнитной руды о поверхность холма становится основой для их сравне-

ния: «И одна и та же — как кровь под кожей —/их руда топорщит своим жилобояем» [6, с. 105].

В первой строфе стихотворения «Портрет» фольклорным мотивом (гадание девушки по зеркалу) изображается человеческий план, а третьей строфой через наречие образа действия вводится параллельный природный: «Ты можешь быть русой и вечной,/когда перед зеркалом вдруг/ты вскрикнешь от боли сердечной/и выронишь гребень из рук.//<...>Так голые смотрят деревья/на листья, упавшие в пруд./Туда их, наверно, поверья/листвы отшумевшей зовут» [6, с. 53]. Таким же образом встраивается в сравнение с первой строфой и вторая, однако в ней не сохраняются черты объектного компонента параллелизма, а глагол в третьем лице неопределенно-личного предложения хоть и не указывает прямо на субъект действия, но все-таки его подразумевает: «Так в сумерки смотрят на ветви,/в неясное их колдовство,/чтоб кожей почувствовать ветер,/прохладную кожу его» [6, с. 53]. На первое место в этом случае выходит архаическое по своей природе сравнение «мистического» женского аксессуара (зеркала) с ветвями деревьев в ночное время суток. В придаточном предложении причины наделения «ветра» человеческими свойствами нельзя рассматривать как простое олицетворение, поскольку здесь отчетливо прослеживается параллелизм, возможно, более древний по своему происхождению, сохраняющий в себе черты мифопоэтического мировидения, подразумевающего антропоморфное восприятие природных явлений (ср.: «Лицо дождя, заплаканное в день,/когда он шел, теперь уж просветлело/его глазами смотришь ты на ветви» [6, с. 18]).

Рассмотрим еще случаи, когда древние представления начинают оживать в образном языке тропа у И. Ф. Жданова: «Ты, смерть, *красна* не на миру, а в совести горячей./Когда ты *красным* полотном взовьешься надо мной/и я займусь твоим огнем навстречу тьме незрячей,/ — никто не скажет обо мне: и он нашел покой». Красный цвет в народной поэзии, как уже было сказано, соотносился с символом «огонь» (в тексте — сравнение в творительном падеже), однородным, в свою очередь, понятиям «жалость», «горесть», «скорбь», «зола», наконец, «смерть», а также «любовь». Все эти оттенки состояний, присущих человеку, непосредственно соответствуют переживаниям лирического героя стихотворного текста, душа которого сопоставляется с листом, отлетевшим от дерева. В народных поверьях «отпадение листьев сравнивается с разлукой» [13, с. 85] и расставанием возлюбленных, а «человеческая речь представляется шумом дерева» [13, с. 142], вследствие чего лист выступает в качестве символа *слова* (ср.: «Вот в шепот сыплется листва,/она мертва, она права» [6, с. 33]). В свою очередь, народнопоэтическое сознание сближало человеческую речь с рекой, что находит отражение у современного поэта в мифологическом эквиваленте символа Всеединства: «Рванется в сторону душа, и рябью шевельнется/*тысячелетняя река из человеческих глаз*./Я в этой ряби растворюсь, и ветер встрепенется/в древесном шепоте моем и вспомнится не раз» [6, с. 58]. На подобном фольклорном созвучии (через «калину красную») в другом стихотворном тексте сравнение в

творительном падеже «кровь» соединяется с «горением», образуя символическое единство: «Он стоит, лицо закрывая руками,/в одиночестве смертном, один, убогий,/окруженный иудами и врагами,/исступленной *кровью горя* в тревоге» [6, с. 106] (ср.: «или холм обряжают *горючей кровью*» [6, с. 106]).

В творчестве поэта можно проследить еще одну семантическую цепочку народного символизма: во-первых, согласно А. А. Потебне, «мороз, явление противоположное жару, сближается <...> в языке с огнем» [13, с. 26]: «*Мороз* в конце зимы трясет сухой гербарий/и гонит по стеклу безмолвный шум травы,/и млечные стволы хрипят в его *пожаре*,/на прорези пустот накладывая швы» [6, с. 55], «Трещит костер морозной стужи» [6, с. 62]. Но, во-вторых, слово «зима», непосредственно связанное с «морозом», по определению того же А. А. Потебни, «предполагает другую, древнейшую форму *хима*», однокоренную с «Сибир. *химостить, ворожить, кудесить*, собств. портить чарами при помощи враждебных теплу и свету сил» [13, с. 28]. Именно в таком значении выступает в одноименном стихотворении И. Ф. Жданова «зима», воздействующая таинственной силой на лирического «мы»: «Какая сила нас свела?/И как она одна смогла,/переплавляя наши лица,/их в зимний лик навек свести,/туманом тяжким обвести/ и, чтоб самой не простудиться,/его снегами занести?» [6, с. 62]. При этом данное воздействие, как можно увидеть из дальнейших сюжетных событий, носит ритуальный характер: оно возвращает героя в состояние изначальной синкретической целостности, что дает возможность уже единой душе войти «в многолюдный рай», где дети «чертят сапогами/на ней какой-то каравай» [6, с. 62]. Как известно, детская считалка восходит к общеславянскому обряду приготовления каравая, во время которого «пекущие просят бога спуститься с неба, чтобы помочь им месить и печь» [9, с. 622]: «*Потом становятся в кружок,/твердят заученный стишок,/заводят с нею разговоры./И небо смотрит на игру,/и раздвигает ввечеру/свои застенчивые шторы,/и просит ангела к костру*» [6, с. 62]. В результате «зима», в начале стихотворения перемешивающая (переплавляющая) лирического «мы», словно снежный ком или тесто, становится наравне с детьми обрядовым жрецом.

Изгиб реки, иносказательно обозначенный в языке как «локоть», оживает (в том числе через параллель с человеческим сном) в художественном мире И. Ф. Жданова: «Там речка спит на согнутом локте./Ей сон такой неудержимый снится/из наших отражений, а над ним/там сельский быт в тесовых рукавицах/ не застит дня видением пустым» [6, с. 147]. То же происходит и с другим устойчивым языковым выражением: «Им все равно, *идет ли снег нагим* или в *рубaxe*» [6, с. 61].

На подобный эффект рассчитывает поэт, когда в отдельных стихотворных текстах использует поэтическую лексику таким образом, чтобы начинала раскрываться ее внутренняя форма, которая является «ближайшим этимологическим значением слова» [14, с. 114]: «Приятно *исцелять* и *целовать*,/быть *целым* и другого не *желать*» [6, с. 56]; «Уберу ли камень с холма, чтоб где-то/на другом холме опустело место,/или вырву *цветок незрячего цвета*» [6, с. 105];

«Что воскресенье все-таки возможно,/и не простым извечным переходом/из рода в род, из родины в народ» [6, с. 115]; «Таким ты явился сюда, на простор/ степей *распростертых*, и, словно в костер,/был брошен в веление бега» [6, с. 79]; «И рифмами своими/погасших окон чернота/*дырявит* ночь, и пустота/ своим неведением чиста,/свое глотает имя» [6, с. 64] (ср. с устойчивым выражением «дырявить взглядом»).

Таким образом, И. Ф. Жданов при формировании образной структуры стихотворных текстов опирается на архаические формы образного языка (кумуляция, параллелизм, сравнение в творительном падеже и др.), в основе которых лежит принцип синкретизма. Такая установка связана с аксиологическими поисками поэта единства человека и мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX-начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура) / С. Н. Бройтман. М.: Рос. гос. гум. универ-т, 1997. 307 с.
2. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. М.: Рос. гос. гум. универ-т, 2008. 489 с.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. Л.: Художественная литература, 1940. 649 с.
4. Волобуева И. Иван Жданов: творчество — это обреченность. Беседа длиною в годы. URL: <http://magazines.russ.ru>
5. Гальперин И., Жданов И. Ф. Возможность канона / И. Гальперин, И. Ф. Жданов // Арион, 1996. №2. URL: http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vozm-kanona/dossier_1589
6. Жданов И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии / И. Ф. Жданов. М.: Наука, 2005. 176 с.
7. Жданов И. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова / И. Жданов, М. Шатуновский. М.: Издательство Университета истории культур, 1998. 88 с.
8. Жданов И. Ф. Собрание поэтических произведений. URL: <http://www.filgrad.ru>
9. Иванов В. В. Каравай / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 622.
10. Кедров К. Метаметафора. URL: <http://ru.wikisource.org/wiki>
11. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. М.: Наука, 1986. 256 с.
12. Козлова С. М. «Божественный младенец» в поэзии И. Ф. 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, 2002. С. 149-166.
13. Потеня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах / А. А. Потеня. Харьков: Изд-во М. В. Потеня, 1914. 243 с.

14. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М.: Искусство, 1976. 614 с.
15. Темиршина О. Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия / О. Р. Темиршина. М.: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. 290 с.
16. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
17. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

REFERENCES

1. Broytman S. N. Russkaja lirika XIX — nachala XX veka v svete istoricheskoy pojetiki (Sub'ektno-obraznaja struktura) [Russian Lyrics XIX-early XX century in the Light of Historical Poetics (Subject-shaped Structure)]. M.: Russian State Humanity University Press, 1997. 307 p. (In Russian)
2. Broytman S. N. Pojetika russkoj klassicheskoj i neklassicheskoj liriki [Poetics of Russian Classical and Non-classical Poetry]. M.: Russian State Humanity University Press, 2008. 489 p. (In Russian)
3. Veselovsky A. N. Istoricheskaja pojetika [Historical Poetics]. L.: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1940. 649 p. (In Russian)
4. Volobueva I. Ivan Zhdanov: tvorcestvo — jeto obrechennost'. Beseda dlinoju v gody [Ivan Jdanov: Creativity is Doomed. Many years' long Conversation]. <http://www.magazines.russ.ru> (In Russian)
5. Galperin I., Zhdanov J. F. Vozmozhnost' kanona [The Opportunity of Canon] // Arion [Arion], 1996. No 2. http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vozm-kanona/dossier_1589 (In Russian)
6. Jdanov J. F. Vozduh i veter. Sochinenija i fotografii [Air and wind. Writings and Photographs]. M.: Nauka [Science], 2005. 176 p. (In Russian)
7. Jdanov I., Shatunovskii M. Dialog-komentarij pjatnadcati stihotvorenij Ivana Zhdanova [A Dialog Commentary of Fifteen Poems by Ivan Jdanov]. M.: Publishing House of University of Cultural History, 1998. 88 p. (In Russian)
8. Jdanov J. F. Sobranie pojeticheskikh proizvedenij [A Collection of Poetry]. <http://www.filgrad.ru> (In Russian)
9. Ivanov V. V., Toporov V. N. Karavaj [A loaf] // Mify narodov mira: Jenciklopedija v 2. tomah [Myths the World Nations: Encyclopedia in 2 vol.]. M., 1980. Vol. 1. 622 p. (In Russian)
10. Kedrov K. Metametafora [Metametafore]. <http://ru.wikisource.org/wiki> (In Russian)
11. Kozhevnikova N. A. Slovoупotreblenie v russkoj pojezii nachala XX veka [Word Usage in Russian Poetry of early XX century]. M.: Nauka [Science], 1986. 256 p. (In Russian)
12. Kozlova S. M. "Bozhestvennyj mladenec" v pojezii I. F. Zhdanova ["The Divine Infant" in Poetry of J. F. Jdanov] // Russkaja literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog. Vyp. 4: Sud'ba kul'tury i obrazy kul'tury v pojezii XX veka [Russian Literature in the XX century: Names, Problems, Cultural dialogue. Vol. 4: the Fate of Culture and Cultural images in the Poetry of the XX century]. Tomsk, 2002. Pp. 149-166. (In Russian)

13. Potebnya A. A. O nekotoryh simvolah v slavjanskoj narodnoj poezii. O svjazi nekotoryh predstavlenij v jazyke. O kupal'skih ognjah i srodnyh s nimi predstavlenijah. O dole i srodnyh s neju sushhestvah [Some Characters in the Slavic Folk Poetry. On the Relationship of Certain Representations in Language. On Midsummer Lights and Views Related to Them. On a Share and Creatures Related to it]. Khar'kov: Publishing House of M. V. Potebnya, 1914. 243 p. (In Russian)
14. Potebnya A. A. Jestetika i pojetika [Aesthetics and Poetics]. M.: Art, 1976. 614 p. (In Russian)
15. Temirshina O. R. Tipologija simbolizma: Andrej Belyj i sovremennaja poezija [Typology of Symbolism: Andrey Belyj and Modern Poetry]. M.: IMPE named after A. S. Griboyedov, 2012. 290 p. (In Russian)
16. Epstein M. N. Paradoksy novizny: o literaturnom razvitii XIX-XX vekov [Paradoxes of Novelty: on the Literary Development of the XIX-XX centuries]. M.: Sovetskij pisatel' [The Soviet Writer], 1988. 416 p. (In Russian)
17. Epstein M. N. Postmodern v russoj literature [Postmodernity in Russian Literature]. M.: Vysshaja shkola [Higher School], 2005. 495 p. (In Russian)

Автор публикации

Чижов Николай Сергеевич — аспирант кафедры русской литературы Тюменского государственного университета

Author of the publication

Nikolay S. Chizhov — Postgraduate at the Russian Literature Department, Tyumen State University