

**ИКОНИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В ПОЭЗИИ ИВАНА ЖДАНОВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ПОРТРЕТ ОТЦА)**

**ŚWIADOMOŚĆ IKONICZNA W POEZJI IWANA ŻDANOWA  
(NA MATERIALE WIERSZA PORTRET OJCA)**

**ICONIC CONSCIOUSNESS IN IVAN ZHDANOV POETRY  
(IN FATHER'S PORTRAIT)**

**Edyta Fedorushkov**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,  
wwwedka@gmail.com

**Abstract:** The paper aims to analyze the original figure of speech, which was described by Ivan Zhdanov as a reverse simile. The figure — due to its similarity — is compared with reverse perspective used in icon painting. Such a comparison reveals the presence of the iconic consciousness in many layers of *Father's portrait* — an exemplary Ivan Zhdanov poem. A meticulous analysis of the poem showed the closeness between the iconic consciousness and the orthodox consciousness which, in turn, is an integral element of Russian culture.

**Ключевые слова:** Иван Жданов, иконическое сознание, икона, обратная перспектива, обратное сравнение.

**Słowa kluczowe:** Iwan Żdanow, świadomość ikoniczna, ikona, perspektywa odwrócona, odwrócone porównanie.

**Keywords:** Zhdanov, iconic consciousness, icon, reverse perspective, reverse simile.

Творчество Ивана Жданова, одного из главных представителей движения в русской поэзии конца 70-х — начала 90-х гг. — метареализма (называемого также метаметафоризмом), долгое время пребывало вне сферы внимания литературоведов. Ожидаемое любопытство к стихотворениям алтайского поэта в „лихих” (хотя уже свободных) девяностых отодвинул на задний план возрождающийся (и так долго сдерживаемый) исследовательский интерес к трудам поэтов, замалчиваемых по понятным соображениям в советской России (Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского и др.). Не более благосклонна к творчеству Жданова оказалась журнальная критика, правда, „выследившая” произведения поэта среди других, но, наряду с этим обвинявшая их в наигранной сложности и непонятности. Как можно предполагать, неясное отношение критиков и литературоведов к поэтической деятельности Жданова способствовало выпуску своеобразной автоинструкции

в виде *Диалога-комментария пятнадцати стихотворений Ивана Жданова* (1997), написанного в соавторстве с Марком Шатуновским, а также в дальнейшем — собрания стихотворений и эссеистики в книге *Воздух и ветер. Сочинения и фотографии* (2006). Далеко не всегда однозначные пояснения самого автора являются все же точными ориентирами на пути к осмыслению поэтической картины мира уроженца Алтая.

### 1.1. „Обратное сравнение” как иконический прием в поэтике И. Жданова

Значимой точкой отсчета для нашей рецепции творчества Ивана Жданова является авторская образно-структурная фигура, названная „обратным сравнением”. Как пишет поэт,

Стихотворение может быть выстроено по принципу обратного сравнения. Не из точки идут две линии какого-либо сравнения, а к точке: попятное, возвратное движение мерностей, но не последовательное, а одновременное<sup>1</sup>.

На уровне данного высказывания можем интуитивно выделить возможное концептуальное положение лирика: без труда и почти автоматически „улавливается” идейно-структурная близость „обратного сравнения” с техникой иконописи — „обратной перспективой”.

Прием обратной перспективы, получивший свое применение главным образом в православном изобразительном искусстве — иконописи, приобрел относительно недавнюю известность благодаря публикации труда о Павла Флоренского с одноименным названием. Следует отметить, что исследование обратной перспективы Флоренским выходит далеко за рамки специализированного, следовательно, узкого в своем назначении трактата. Искусствоведческая работа органически сопряжена с философско-религиозной мыслью российского ученого, что и придает ей междисциплинарный характер. Данное наблюдение, во-первых, может служить обоснованием для ее универсального применения в качестве своеобразного глоссатора функционирования „обратного сравнения” в поэзии Жданова. Во-вторых, благодаря философско-культурному усилению, концепция обратной перспективы вместе с ее идейными коннотациями может выявить глубинные смысловые пласты содержания произведений поэта.

Итак, обратная перспектива представляет собой нарушение законов линейной перспективы. Последняя, являясь основной фор-

<sup>1</sup> И. Жданов, *Когда времена проходят*, [в:] *Его же, Воздух и ветер*, Москва 2005, с. 170.

мой отражения мира в изобразительном искусстве начиная с эпохи Возрождения, воспроизводит мнимое трехмерное пространство на картинной плоскости по принципу уменьшения величины предметов по мере их удаления от зрителя. При этом данный вид перспективы предполагает пространственную неподвижность точки зрения наблюдателя, следовательно, *единственность* „оптического центра“ по отношению к картине. Данную предпосылку можно соотнести с принципом риторического сравнения, в котором один предмет уподобляется другому по какому-то единому (совместному) для них признаку. „Оптическим центром“ можно считать союз „как“ в сопряжении с общим для сравниваемых предметов признаком. По определению Жданова, „слова «как» и «как будто» словно точка, из которой выходят два луча“<sup>2</sup>.

Наличие слова „как“ мыслится здесь как обязательная мотивировка, обездвигивающая ассоциативное поле возможных семантических общностей, ибо в силу своего синтагматического закона предопределяет линейный путь связи сравниваемых предметов. Поскольку пространственное нарушение позиции зрителя по отношению к картине разрушает единство и закономерность линейной перспективы в изобразительном искусстве, постольку *качественная* смена оптики союза „как“ приводит к смысловой „гибели“ сравнения в художественном произведении.

Противоположным образом действует механизм обратной перспективы. Точка схода (имеющаяся в самой глубине горизонта у линейной перспективы) для этого вида изображения в живописи находится перед плоскостью картины. Поэтому потенциальный зритель картины — ее первопричина — или, другими словами, отправитель изображаемого живописного сообщения становится невольным адресатом, получателем художественного творчества, лежащего уже вне его субъектной „движущей силы“. Принимая во внимание данный порядок вещей, стоит привести здесь мысль Флоренского: „Рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место“<sup>3</sup>.

Данный прием обратной перспективы русский философ называет „разноцентренностью“ или „многоцентренностью“. Оптика

<sup>2</sup> Цит. по: И. Волобуева, *Иван Жданов: творчество это обреченность. Беседа длиною в годы*, „Вопросы литературы“ 1996, № 6, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html> (28.06.2017).

<sup>3</sup> П. Флоренский, *Обратная перспектива*, [в:] *Его же, Сочинения в 4-х т.*, т. 3, Москва 1999, [в:] электронный ресурс: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (20.01.2018).

восприятия перелаивается через множество горизонтов, что и делает возможным перцепцию предметов со всех сторон. Это невольное передвижение глаз по отношению к картине свидетельствует о некоей внешней по отношению к зрителю активности, управляющей человеческим актом зримо восприятия. Однако это не приводит к чувственной скованности и бессознательному двигательному акту наблюдателя. Как пишет автор *Иконостаса*,

зрительный образ вовсе не дан сознанию как нечто простое, без труда и усилия, но строится, слагается из последовательно подшиваемых друг к другу частей, причем каждая из них воспринимается, более или менее, со своей точки зрения. Далее, грань синтетически прибавляется к грани особым актом психики, и вообще зрительный образ последовательно образуется, но не дается готовым<sup>4</sup>.

Тем самым восприятие обратной перспективы следует считать особого рода требовательным сенсомоторным актом. Данный акт потому взыскателен в восприятии, что лишен субъектной инициации волевого действия со стороны зрителя. Можно сделать вывод, что обратная перспектива парадоксально расширяет поле зрения наблюдателя, повышая его чувствительность к *цельности* и *комплексности* созерцаемых предметов и явлений.

Подобный механизм действия можем усмотреть в рассуждениях Жданова на тему обратного сравнения.

Если можно эти лучи выводить из точки, то почему не научиться сводить их к ней? [...] При обратном сравнении можно вести к точке сколько угодно лучей больше двух<sup>5</sup>.

Можно провести аналогию между точкой зрения наблюдателя картины и союзом „как“, обуславливающим призму взаимного приобщения двух сравниваемых предметов или явлений. Так как икона, изображенная в обратной перспективе, упраздняет одностороннее видение, сосредоточивающее, следовательно, редуцирующее целостный образ предмета лишь к одному ракурсу, так и художественное произведение, построенное по принципу обратного сравнения, лишается одномерно и частично выраженного подобия сопоставляемых предметов или явлений. Иными словами (т. е. в рамках иной перспективы), идея обратного сравнения в поэзии Жданова рассчитана, как можно полагать, на многостороннюю и целостную сопричастность предметов и явлений в акте читательского восприятия.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> И. Волобуева, указ. соч.

## 2.1. Обратная перспектива в *Портрете отца*

Образцовым произведением, в котором поэт использует прием обратного сравнения, является стихотворение *Портрет отца*<sup>6</sup>.

И **зеркало** вспашут. И раннее детство  
вернется к отцу, не заметив его,  
по скошенным травам прямого наследства,  
по желтому **полю** пути своего.

И запах сгорающих крыльев. И слава  
над желтой **равниной** зажженных свечей.  
И будет даровано каждому право  
себя выбирать, и не будет ночей.

Но стоит ступить на пустую **равнину**,  
как рамкой резной обовьется она,  
и **поле** увидит отцовскую спину  
и небо с прямыми углами **окна**.

А там, за **окном**, комнатенка худая,  
и маковым громом на тронном полу  
играет младенец, и бездна седая  
сухими кустами томится в углу.

И мак погремушкой ударит по раме  
и камешком чиркнет, и вспыхнет она,  
и гладь **фотоснимка** сырыми пластинами,  
как желтое **поле**, развалит до дна.

Прояснится **зеркало**, зная, что где-то  
плывет глубина по осенней воде,  
и тяжесть течет, омывая предметы,  
и свет не куется на дальней звезде<sup>7</sup>.

Поэт снабжает стихотворение следующим комментарием:

Здесь „зеркало“, „поле“, „фотография“, „равнина свечей“, „окно“ — это одно и то же. Здесь нет сравнения, когда сравниваемое с чем-то сравни-

<sup>6</sup> Впрочем, исследователи подчеркивают, что данное произведение является программным для творчества Жданова. Как пишет С. Козлова, „*Портрет отца* — заглавное стихотворение первого сборника и неизменно включавшееся поэтом во все последующие, что предполагает его программное значение“. См.: С. Козлова, „*Божественный младенец*“ в поэзии И. Жданова, [в:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века, под ред. Т. Рыбальченко, Томск 2000.

<sup>7</sup> И. Жданов, *Портрет отца*, [в:] *Его же, Воздух и ветер*, указ. соч., с. 86–87. Выделения жирным шрифтом и подчеркивания во всем стихотворении мои — Э. Ф.

вается, чтобы обнаружить в нем что-нибудь характерное. Здесь есть уравнение. Это разные названия одного и того же<sup>8</sup>.

Стоит заметить, что прием „обратного сравнения“ не выражен в строго плотной, структурированной форме, композиционно напоминающей риторическую фигуру. Перечисленные Ждановым объекты поэтической реальности, скорее, разбросаны небрежно в образном пространстве стихотворения. Тем не менее, ощущается их особая экспозиция, выраженная ритмичным (ритмизированным) и чередованным повторением (почти) каждого из слов на протяжении целого текста. Данное наблюдение, в свою очередь, позволяет сделать вывод об их специфически близком отношении друг к другу. Поскольку суть обычного сравнения заключается в противоположном положении сравниваемых предметов (что и приводит к их взаимному „ослаблению“ в силу элиминации их несовместимых, лишнего признаков), постольку попеременное чередование образов конкретных объектов, как можно полагать, приводит к явлению своеобразной интерференции, т. е. увеличению (расширению) смысла каждого из объектов. При вдумчивом рассмотрении можно заметить, что все эти объекты появляются в стихотворении друг после друга как синонимы предыдущих; более того, эволюционируя в новые образы, они пополняются новыми смыслами, т. е. каждый из них восполняется смыслом предыдущего. Благодаря процедуре обратного сравнения, как объясняет Жданов,

ты тянешься к подлинным праназваниям, к абсолютному языку. Произнести слова этого языка вслух невозможно. Но бывают явления, для которых нет общих понятий, вернее, есть, но человек о них только догадывается<sup>9</sup>.

В другом месте поэт отмечает: „Само оно [понятие] неназываемо, но его ипостаси имеют имена“<sup>10</sup>.

Неслучайной представляется здесь категория имени, употребленная в качестве названия ипостаси „неназываемого понятия“. Особый статус имени подчеркивает характер его „приложения“ к ипостаси („ипостаси имеют имена“). Ведь имя в философии Флоренского является выражением человеческой энергии, посредником между внутренним миром человека и окружающей средой. Русский священник считал имя метафизическим принципом и толковал

<sup>8</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, *Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова*, Москва 1997, с. 56–57.

<sup>9</sup> И. Волобуева, указ. соч.

<sup>10</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, указ. соч., с. 57.

в качестве „живого лица“ человека<sup>11</sup>. Поэтому имя, вернее, его произнесение, следует считать актом онтологическим — называющим и вследствие этого творящим. Подобным образом можем толковать понятие „ипостась“. Так как ипостась, ἰπόστασις, с древнегреческого толкуется как „сущность, лицо“, она может обозначать, как пишет Владимир Николаевич Лосский, „существование вообще“ или прилагаться „к субстанциям индивидуальным“<sup>12</sup>. Показательным является факт употребления данного термина в богословском дискурсе о едином Боге в трех Лицах — ипостасях: „Ибо каждая (ипостась) едина есть с другой, не менее, как с самой собой“<sup>13</sup>.

Так как ипостаси определяются имманентным и трансцендентным тождеством, они не могут поддаваться сравнению, следовательно, противопоставлению, которое было бы отрицанием их полного единства и тождества. Тем самым, выражение единства может осуществляться лишь путем уравнения.

Итак, „зеркало“, „поле“, „равнина“, „окно“, „фотоснимок“ участвуют в образном пространстве стихотворения по закону сопричастности — ипостасного со-бытия, выражая себя и одновременно являясь выражением своего образного аналога. Предполагаемое подобие подтверждает также другое наблюдение. Исходную внешнюю форму каждого из перечисленных объектов можно бы условно определить как „равнинная плоскость“. Однако их смысловая актуализация в произведении упраздняет ее: зеркало, преодолевает свойство односторонней плоскости (отражения) актом вспахивания, принадлежащим одновременно пространству поля; пустая равнина, обведенная рамкой, становится фотоснимком, визуальное содержание которого „оживает“; поле приобретает свойство зеркала, ранее „лишенного“ свойства плоского, одностороннего отражения; в свою очередь, „мертвая“ гладь фотоснимка преодолевается осуществленным действием „за окном“. Первоначально плоские объекты поэтического мира Жданова будто развоплощаются. Их развоплощение, как можно предполагать, не следует считать их смысловым обеднением, лишением свойств, им принадлежащим. Вернее, развоплощается их внешняя форма, определяющая их пространственно-временные границы, следовательно, суживающая поле их восприятия к одной привычной перспективе и тем самым не вмещающаяся в расширенном пространстве.

<sup>11</sup> J. Krocak, *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015, с. 124–125. Особенное значение философ придавал „Божьему Имени“, произнесение которого было для него „онтологическим выходом к Богу“. См.: Там же, с. 128.

<sup>12</sup> В. Лосский, *Очерк мистического богословия Восточной церкви*, Москва 1972, с. 31.

<sup>13</sup> Там же.

Возвращаясь к нашим рассуждениям об обратной перспективе, проследим аналогию также в плане обратной перспективы. Изображения персонажей и предметов на иконах также производят впечатление заметного искажения, искривления, распластанности. Заданная этим изображениям плоскость верна и достоверна лишь по отношению к трехмерной зрительной перспективе наблюдателя. Как пишет Флоренский,

...изображение предмета отнюдь не есть в качестве изображения тоже предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но **указывает** на подлинник как его **символ**.

[...]

...Изображение... только означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели<sup>14</sup>.

Икона, написанная в обратной перспективе, не ориентирована на *бытие* той реальностью, которую она изображает. Постулируемый Флоренским символ визуально „заменяет“ образ, принадлежащий незримому и невыражаемому миру.

Бытие, которое больше самого себя, — таково основное определение символа. Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся<sup>15</sup>.

Для русского священника символ представляет собой особую связь означающего (объявляющегося) и означаемого (объявляемого), что в его философской мысли выражено идеей двуединства духовной реальности, т. е. нерасторжимого единства ее феноменальной и ноуменальной сторон. Такое толкование символа можно отнести к объектам-ипостасям в художественном мире Жданова. Каждый из таких объектов, во-первых, отсылает к „высшей“ абсолютной реальности, во-вторых, одновременно является зримым представлением той реальности.

## 2.2. Телеологичность поэтического хронотопа

Вышеизложенные наблюдения по поводу структурно-семантических аспектов обратного сравнения позволяют обнаружить некую антиномичность в постройке образов в стихотворении поэта. С одной стороны, названные объекты поэтической реальности про-

<sup>14</sup> П. Флоренский, *Обратная перспектива...*, указ. соч.

<sup>15</sup> П. Флоренский, *У водоразделов мысли*, [в:] электронный ресурс: <http://predanie.ru/florenskiy-pavel-ierey/book/75674-u-vodorazdelov-mysli-1/> (20.02.2016).

являют устремленность к взаимному синергическому единению, в котором суммирующий эффект взаимодействия всех объектов превосходит эффект каждого из них, взятого в отдельности. С другой стороны, достижение так понимаемой полноты и целостности проходит путем обязательного разложения устоявшейся, конвенциональной и привычной формы каждого объекта, то есть путем обратным ожидаемому порядку действий. Если рассмотреть темпоральную аранжировку происходящих в стихотворении „событий“, можно заметить, что время устремлено в обратном направлении (вспаханное зеркало воспроизводит древнейшие слои отраженных событий, аналогично вспаханному полю, обнаруживающему нижние, глубинные, архаические пласты земли). Данное наблюдение позволяет, в свою очередь выдвинуть мысль о телеологическом порядке происходящего.

Можно заметить, что событийное пространство стихотворения первоначально напоминает что-то наподобие сновидения, выстраиваемого смутными ассоциативными цепочками (зеркало, поле, равнина могут выступать здесь в качестве онирических проблесков прошлого). Позднее событийное пространство напоминает скорее сам сон, „запускающий“ (в себя) постороннего наблюдателя, который „связывает“ быстро мелькающие события, вплоть до их резкой и бурной развязки в предпоследней строфе.

Так воспринимаемый хронотоп стихотворения выявляет довольно явную параллель с толкованием процесса сновидения Павлом Флоренским. По мнению автора *Иконостаса*, композиция сновидений телеологична, т. е. обращена „от будущего к прошедшему“, „от следствий к причинам“, „когда жизнь от видимого переходит в невидимое“<sup>16</sup>. Поскольку телеологическое время повернуто вспять, то можно, с довольно большой мерой достоверности придать ему статус обратной перспективы. Как отмечает Флоренский,

Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения — тамошнего. При погружении в сон — в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предназначаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественное значение *психофизиологическое*, как проявление того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу *мистичны*,

<sup>16</sup> Там же.

ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического<sup>17</sup>.

Именно такую конфигурацию событий можно проследить в обсуждаемом стихотворении.

Обращаясь к „фабульному“ пласту произведения, замечаем, что стимулом для сновидений „спящего“ сознания лирического субъекта является воспоминание об отце. Вначале оно имеет характер земной индивидуальной памяти, затем, постепенно приобретает измерение памяти надиндивидуальной, универсальной (отцовскую спину можем воспринимать как спину „земного“ отца лирического субъекта, но также — в вольной интерпретации — как спину отца „небесного“). Одновременно, в стихотворении наблюдаем смену пространственной ориентации: земная (горизонтальная) равнинность меняется в пользу вертикальной („небо с прямыми углами окна“), куда и переносится „действие“ стихотворения. Тем самым земное измерение детства отца перерастает в измерение небесное, возводя детский образ отца в ранг божественного, вечного.

Итак, играющий небесный „младенец“, обладающий естественным творческим (созидательным) потенциалом ребенка, обращает свои жизненные силы на картину (фотографию) в рамке<sup>18</sup>. Интересно, что фотография как таковая порывает не только с православной иконой, но также с живописным искусством<sup>19</sup>. Фотография как изобретение позитивистской идеологии, нацеленной на быстрое и точное закрепление фактов и явлений, сводит до минимума творческое участие человека при акте ее осуществления<sup>20</sup>. Фотография в контексте православной традиции имеет однозначно отрицательный характер и, как правило, противопоставляется иконе<sup>21</sup>. С другой же стороны „фотография делает возможным контакт

<sup>17</sup> П. Флоренский, *Иконостас*, [в:] электронный ресурс: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (18.02.2018).

<sup>18</sup> Мотив „божественного младенца“ в творчестве И. Жданова толкует, правда, в другом ракурсе, также С. Козлова. См.: С. Козлова, указ. соч.

<sup>19</sup> Ср. S. Witkiewicz, *Fotografia i malarstwo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 41.

<sup>20</sup> Z. Тoczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media...*, указ. соч., с. 46.

<sup>21</sup> Репрезентативным в данном контексте является противопоставление категорий фотографии и иконы в романе *Идиот* Ф. Достоевского. Фотография приобретает тут значение маски, пустого отражения, двойника. Противопоставление фотографии и иконы выражает тогда оппозицию профанного (земного) — сакрального (небесного). См.: Э. Вахтель, „Идиот“ Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение“ 2002, № 57, с. 126–143.

с прошлым” и вследствие этого имеет „магическо-мемуарный характер”<sup>22</sup>.

Фотографию можно интерпретировать также как конкретизацию призрака, сна, когда наше сознание заполняют персонажи живых и мертвых, когда мы сами участвуем в ситуациях, выходящих за реальность<sup>23</sup>.

Также поведение играющего „младенца” можно интерпретировать двояко: поскольку непосредственным результатом его деяния является уничтожение фотографии, постольку естественной была бы установка на полный эффект деструкции. Однако предпринимаемые „младенцем” действия отвечают, казалось бы, другому варианту. Чиркание камнем, как можно полагать, воссоздает переломный для человечества момент добывания огня, имеющий, следовательно, созидательный и прогрессивный характер<sup>24</sup>. В свою очередь, глагол „вспыхнуть” в контексте фотоснимка может быть истолкован как венчающий акт фотографа, „вызывающий” его (фотоснимок) к жизни. Такое прочтение наводит на мысль о божественных энергиях, „передаваемых” в религиозном акте восприятия иконы. Как пишет П. Флоренский,

и икона, будучи явлением, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет ее считать мысль. [...] [Икона] есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое оку<sup>25</sup>.

В таком прочтении развал до дна „глади фотоснимка” отнюдь не будет равно его разрушению, а будет обозначать упразднение его плоской, одномерной, хотелось бы сказать, „каменной” формы (чиркание камнем может в данном контексте толковаться как преодоление его (камня) мнимой безжизненности), следовательно, раскрытие и проникновение в глубочайшие пласты памяти, а в небесной, божественной перспективе — прапамяти — священной истории.

<sup>22</sup> Z. Toczyński, указ. соч., с. 46. Интересно, что похожий мемуарный характер отмечен относительно иконной живописи.

Уже Григорий Великий говорил, что живопись, подобно *Писанию*, ведет нас к воспоминаниям. [...] Образ и *Писание* вместе напоминают о том, что зафиксировано в Священной истории, но что есть нечто больше чем исторический факт.

Х. Бельтинг, *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, пер. с нем. К. Пиганович, Москва 2002, с. 22–23.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Может быть еще второй вариант истолкования огня — как *очищающего*.

<sup>25</sup> П. Флоренский, *Иконостас*, указ. соч.

Итак, структурно-смысловая организация произведения выявляет очевидные параллели с „архитектурой” сна, изложенной о. П. Флоренским. Ярким и суггестивным показателем такой расшифровки стихотворения является, как мы упомянули раньше, бурная развязка сюжета, как будто перерезающая в фабульном зените ход происходящих событий и тем самым знаменующая завершение сна. Последняя строфа произведения в данном понимании и есть чистый „проясненный” образ — „образ нисхождения, выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни”<sup>26</sup>. Как пишет Флоренский,

оно [сновидение] насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно — почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, *того мира*<sup>27</sup>.

Таким образом, „проясняющееся зеркало” свидетельствует о его смысловом (в буквальном смысле) освобождении, т. е. лишении наполненных (загруженных) смыслом образов земной действительности в пользу его своеобразного про-зрения. Интересно обратить внимание на глагол „проясниться”, корень которого (ясн-) в самом непосредственном зримом восприятии несет значение светлости, незатемненности. Светлость одновременно в наивной картине мира выражена неопределенным цветом, тем самым объект, наполненный „ясностью”, лишен своей фигуративности, своих очертаний.

Таким и предстает мир „на пороге сна” в стихотворении Жданова. Предметы в нем лишены своих признаков и свойств, что и делает невозможным как их чувственное восприятие, так и их словесное произнесение. Поэтому „глубина” отделена от „осенней воды”, „предметы” лишены овеществляющего их качества „тяжести”, „свет” не зажегся еще на „дальней звезде”.

Следует отметить, что толкование сна не является самоцелью автора *Столпа и утверждения истины*. По мнению российского священника, сон — это

первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. [...] Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. — Чего? — Из горнего — символ дольного, и из дольного — символ горнего. [...] То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение<sup>28</sup>.

Для Флоренского механизм сновидений представляет собой своеобразную методологическую матрицу церемониала перехода из сферы земного в сферу небесного, мистичного, вечного. Такой шаблон перехода можно применить к акту художественно-религиозного творчества, т. е. акту писания иконы с использованием техники обратной перспективы, а также акту ее (иконы) соответствующего восприятия. Правильный акт восприятия иконы ученый излагает следующим образом:

Икону должно или недооценивать, [...] или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимости символической своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе как в нашем духовном восхождении „от образа к первообразу“, т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом<sup>29</sup>.

### 2.3. Память сквозь забвение — на пути к православной духовности

Итак, проведенный нами анализ структурно-смысловой организации стихотворения Жданова, опирающийся на феномен обратной перспективы, возможно, воспроизводит акт духовного восхождения „от образа к первообразу“, свойственного конфессиональному восприятию иконы. Следует в этом месте *осознать* интенциональный характер иконы — ее собственного содержания — именно *целесообразность* (телеологичность) подъема от образа к первообразу. Как пишет Флоренский,

Иконы... **напоминают** [выделение мое — Э. Ф.] молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие „возносят ум от образов к первообразам“<sup>30</sup>.

Интересно, что семантика „напоминания“, хотелось бы сказать, в обратной перспективе, т. е. в своей исходной форме — „забвения“ — содержится и в обсуждаемом нами стихотворении. Младенец

<sup>28</sup> П. Флоренский, *Иконостас*, указ. соч.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

играет на полу погремушкой с маком. Смысловое поле мака невольно отсылает нас к его наркотической символике. Ведь мак конотирует сон, летаргию, равнодушие, бессознательность<sup>31</sup>, тем самым его символическое содержание относится к добываемому из мака, а точнее из его млечного сока, опиуму. В Древней Греции мак считался атрибутом бога сна (Гипноса) и бога смерти (Танатоса). Однако в данном стихотворении смысл мака, как можно полагать, приобретает другое качество. Младенец играет „маковым громом”. В аспекте вышеизложенной символики мака это можно прочитывать как оксюморон, который, в свою очередь, явно („громко”) нарушает смысл летаргического, равнодушного, опьяняющего забвения. Гром, как замечает в комментарии к стихотворению Марк Шатуновский, пробуждает память<sup>32</sup>. Любопытно обратить внимание на трактовку мака, а вернее, на его геометрическую форму применительно к православной церковной традиции. Церковные купола по обыкновению называют „золотой маковкой”, поскольку своей формой напоминают семенную коробочку мака. Как можно судить, такая же форма у игрушки-погремушки в руках младенца. Маковкой (или макушкой) именуется также верхнюю часть головы. О ее характере говорит украинская пословица: „Голова, як маківка, а в ней и разуму, як наклано”. Хотя такое понимание приближает нас к одурманивающему действию мака (и следовательно, к его летаргической символике забвения), то в перспективе православной веры и культуры „отсутствие разума” (в философской оптике западноевропейского рационализма) определяет степень и качество общения верующего с Богом. Как пишет Н. Бердяев,

Православие есть наименее нормативная форма христианства (в смысле нормативно-рациональной логики и морального юридикзма), и наиболее духовная его форма. [...] В Православии христианство не было так рационализировано, как оно было рационализировано на Западе... при помощи Аристотеля и воззрений греческого интеллектуализма. [...] Православная Церковь не определена в рациональных понятиях, она понятна лишь для живущих в ней, для приобщенных к ее духовному опыту<sup>33</sup>.

Доктринально-философские рассуждения автора *Нового средневековья* наглядно экспонируют, как можно полагать, принципиальный вопрос православной веры — вопрос о характере познания

<sup>31</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, с. 223

<sup>32</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, указ. соч., с. 57.

<sup>33</sup> Н. Бердяев, *Истина православия*, „Вестник русского западно-европейского патриаршего экзархата” 1952, № 11, [в:] электронный ресурс: <http://azbyka.ru/istina-pravoslaviya> (17.03.2018).

и общения с Богом. Поскольку западноевропейское христианство выработало систему общения с трансцендентным Богом на основе доступного разуму „алгоритма познания“ (подчеркивая тем самым высшую роль человеческого фактора в формировании данного общения), постольку православное вероисповедание отказалось придать такому общению форму земного, рассудочного осмысления. В силу невладения инструментарием Божьего мышления православная традиция приняла позицию *отступления*, сохранив наиболее непосредственный — интуитивный и созерцательный — способ коммуникации с сакральным. В таком случае оптика смирения и простодушия ставит верующего в позицию созерцающего, но не детерминирующего.

Принимая во внимание вышесказанное, следует добавить, что маковая игрушка в руках младенца, предлагает забвение, имеющее, однако, другой качественный характер, которому и способствует примененная оксюморонизация. Шуршащие зернышки мака можно считать выражением контемплятивного способа существования (забвения о земных благах и сосредоточения на том, что вечное), и проявлением его наивысшего духовного пробуждения (поэтому и „маковый *гром*“). Тем самым данный поэтический образ, как можно полагать, приобретает смысл напоминания через забвение, т. е. погружение, возвращение к тому, что забыто, или, иными словами, „воскрешение“ памяти о забытом. Значимость памяти выходит тогда за пределы памяти индивидуальной и актуализируется в поле памяти надиндивидуальной. Замечательно, что объектом удара погрешки косвенным образом является фотография. Срывание ее очередных слоев, в принятой нами оптике, можно тогда толковать в качестве упразднения ее „застывшего“, временного измерения. Интересно, что направление данного акта обращено вспять — к прошлому. Стоит подчеркнуть также его (акта) процессуальность, которую можно прочитывать в характере (вос)создаваемого образа прошлого, следовательно, „пробивания“ от образа к первообразу, соответствующего акту постепенного духовного восхождения верующего к первообразу, символически изображенного в иконе.

#### 2.4. От „Портрета“ к Первообразу

В этом месте следует осмыслить значительность и целесообразность данного духовного подъема в контексте православного богословия. Поскольку человек есть образ Божий, постольку, как пишет греческий богослов Панайотис Неллас, „Бог так устроил человека, чтобы он мог по самой своей природе, по тому самому, что он

человек, устремляться к [Нему]”<sup>34</sup>. Духовное восхождение, таким способом, есть и стремление верующего к первообразу. По словам религиозного мыслителя,

Потребность в мире и справедливости тогда раскрывается как... — осознанное ли или нет — стремление человечества войти в превышеестественный образ бытия своего Первообраза, ради Которого и по образу Которого оно было создано и вне Которого не может обрести умиротворения и покоя<sup>35</sup>.

Потребность стремления к Первообразу в оптике православной веры экспонирует качество данного акта, придавая ему *конфессиональный* характер. Понятие „конфессия”, (имеющее свой русский языковой эквивалент — „вероисповедание”), происходящее от латинской *confessio*, обозначает „сознание, признание; исповедь”. Акт (о)сознания и признания Бога как Первообраза, по образу которого человек, был сотворен, выражает собой, как можно судить, констатацию верующего Его существования. Поскольку чистая констатация не является для верующего доказательством наделенности образом Бога, постольку от верующего требуется акт ее засвидетельствования. Таким образом, как можно полагать, активизируется „возвратное” действие верующего: конфессиональные „сознаю”, „признаю” достигают своей полноты в (само)подтверждении „сознаюсь”, „признаюсь”, стимулируя, тем самым, второе измерение конфессии, а именно, „исповедь”. Данная неполнота или, вернее, неполноценность сознания характерна для русской православной культуры. Как пишет Владимир Соловьев,

По духу русского языка слово *сознание* связано с мыслью об отрицательном отношении к себе, о самоосуждении. Активного глагола *сознавать* вовсе нет в русской народной речи, а есть только возвратный *сознаваться*. Сознаются люди в своих недостатках, грехах и преступлениях; сознаваться в своих добродетелях и преимуществах также противно духу русского языка, как духу христианского смирения<sup>36</sup>.

Данные наблюдения переносят нас в область нравственного измерения православной веры, в кругу которого возвратные „сознаюсь”, „признаюсь”, „исповедаюсь” вербализируют свидетельство сотворения человека „по образу Бога”, а также осуществляют акт

<sup>34</sup> П. Неллас, *Образ Божий*, [в:] электронный ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/427> (18.03.2018).

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> В. Соловьев, *Самосознание или самодовольство*, [в:] электронный ресурс: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_5/2\\_8](http://www.odinblago.ru/soloviev_5/2_8) (25.04.2018).

его духовного восхождения к Первообразу. Воля уподобления Богу („обожения“) через духовное очищение (признание в грехах) и есть стремление от образа к первообразу в конфессиональном (двудеином — вероисповедальном) акте, которое в визуально-духовном измерении осуществляется в акте восприятия иконы. Как можно полагать, такая трактовка восхождения от образа к первообразу в ключе православного богословия находит свое отражение в стихотворении *Портрет отца*. Срывание следующих пластов фотографии — вплоть до прояснившегося зеркала (первообраза) — может знаменовать измерение окончательного небесного „обожения“<sup>37</sup> отца в онирическом трансцендентном переживании лирического субъекта.

### 3.1. Выводы

Проведенная нами интерпретация „обратного сравнения“ в ключе „обратной перспективы“, а также анализ стихотворения *Портрет отца* позволяют выделить ряд положений. Во-первых, главную художественную доминанту, организующую поэтический мир, как в сфере языкового (риторического), так и смыслового (следовательно „фабульного“) пластов произведения, можем условно назвать „обратной перспективой“. Причём прием „обратной перспективы“ не сводится тогда лишь к обозначенному по принципу структурно-функциональной аналогии авторскому тропу „обратного сравнения“. „Инициационная“ трактовка названного приема, как оказалось, позволила нам расширить поле его применения на область таких „проявлений“ поэтической реальности (кроме пространства), как время, смысловое пространство слова, „фабульная“ линия произведения.

Во-вторых, выявленные на основе данного „формального“ приема (выстраивающего своеобразную цепочку ассоциаций) смыслы отсылают к толкованию *Портрета отца* в ключе православного богословия, „сфокусированного“ в обрядовом восприятии иконы. На „иконизацию“ мироощущения, как отличительную особенность русской культуры, в том числе и русской словесности, указывает филолог Иван Есаулов. Другой современный российский ученый,

<sup>37</sup> Обожение не следует считать полным преображением в Бога. Как пишет св. Григорий Палама, „обоженный будет по благодати всем тем же, что и Бог, кроме тождества по сущности“. Г. Палама, *О Божественных энергиях и их причастии*, [в:] электронный ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij\\_Palama/O\\_Bogestvennih\\_energijah\\_i\\_ih\\_prichastii/](https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/O_Bogestvennih_energijah_i_ih_prichastii/) (25.04.2018).

автор концепции *иеротопии*, Алексей Лидов, пишет, в свою очередь, о своеобразном *иконическом сознании*, свойственном для русской культуры<sup>38</sup>. Принимая во внимание вышесказанное, следует сделать вывод об особенно близкой связи не только поэтики, но и мироощущения Ивана Жданова с иконическим, следовательно, православным сознанием, являющимся ведь неотъемлемым (если не основополагающим) элементом русской культуры.

### Библиография

- Бельтинг Х., *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, пер. с нем. К. Пиганович, Москва 2002.
- Бердяев Н., *Истина православия*, „Вестник русского западно-европейского патриаршего экзархата“ 1952, № 11, [в:] электронный ресурс: <http://azbyka.ru/istina-pravoslaviya> (17.03.2018).
- Вахтель Э., „Идиот“ Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение“ 2002, № 57.
- Волобуева И., *Иван Жданов: творчество это обреченность. Беседа длиною в годы*, „Вопросы литературы“ 1996, № 6, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html> (28.06.2017).
- Жданов И., *Воздух и ветер*, Москва 2005.
- Жданов И., Шатуновский М., *Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова*, Москва 1997.
- Козлова С., „Божественный младенец“ в поэзии И. Жданова, [в:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века, под ред. Т. Рыбальченко, Томск 2000.
- Лидов А., „Иконическая“ традиция в русской культуре, [в:] электронный ресурс: <http://9-terik.livejournal.com/15421.html?thread=433213> (21.04.2018)
- Лидов А., *Смысл иконы — в соединении миров*, [в:] электронный ресурс: [http://nowimir.ru/DATA/060023\\_3.htm](http://nowimir.ru/DATA/060023_3.htm) (21.04.2018).
- Лосский В., *Очерк мистического богословия Восточной церкви*, Москва 1972.
- Неллас П., *Образ Божий*, [в:] электронный ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/427> (18.03.2018).

<sup>38</sup> Иконическое сознание — это особый тип восприятия мира, когда мир воспринимается не как некая окончательная, последняя реальность (которую можно описывать, препарировать, классифицировать, но кроме нее ничего нет), а как образ другого мира.

А. Лидов, „Иконическая“ традиция в русской культуре, [в:] электронный ресурс: <http://9-terik.livejournal.com/15421.html?thread=433213> (21.04.2018). В другой статье ученый пишет: „Это ощущение мира как иконы, как отражение другой, высшей реальности проходит через всю русскую культуру“. А. Лидов, *Смысл иконы — в соединении миров*, [в:] электронный ресурс: [http://nowimir.ru/DATA/060023\\_3.htm](http://nowimir.ru/DATA/060023_3.htm) (21.04.2018).

- Палама Г., *О Божественных энергиях и их причастии*, [в:] электронный ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij\\_Palama/O\\_Bogestvennih\\_energijah\\_i\\_ih\\_prichastii/](https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/O_Bogestvennih_energijah_i_ih_prichastii/) (25.04.2018).
- Соловьев В., *Самосознание или самодовольство*, [в:] электронный ресурс: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_5/2\\_8](http://www.odinblago.ru/soloviev_5/2_8) (25.04.2018).
- Флоренский П., *Иконостас*, [в:] электронный ресурс: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (18.02.2018).
- Флоренский П., *Обратная перспектива*, [в:] Его же, *Сочинения в 4-х тт.*, т. 3, Москва 1999, [в:] электронный ресурс: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (20.01.2018).
- Флоренский П., *У водоразделов мысли*, [в:] электронный ресурс: <http://predanie.ru/florenskiy-pavel-ierey/book/75674-u-vodorazdelov-mysli-1/> (20.02.2016).
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Krocak J., *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015.
- Toczyński Z., *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S., *Fotografia i malarstwo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

