

Стилистика Ивана Оганова

© кандидат филологических наук М. В. Тростников, 1999

- Смогу ли я наконец постичь мою империю в тот день, когда я пойму все эмблемы?

- О, повелитель, не стоит надеяться на это: в тот день ты сам станешь одной из эмблем посреди остальных

Итало Кальвино «Незримые города»

Синкретизм современного искусства вошёл в поговорку. Можно сказать, что, завершив круг исторического развития, европейское искусство вновь вернулось к своим истокам: религиозным действиям, мистериям, хорам и сангитам. Популярное в последние годы понятие «перформанс», пожалуй, наиболее точно отражает воплощение этих реалий на современном этапе. «Перформанс рождается из концептуализма, но отказывается от излишней идеологизированности действия и стремится к обновлённой эстетике <...> он старается построить мистериальное действие вне театра. Художник, преодолевающий условность в своей области, хочет дать <...> артисту свободу для импровизации <...> даёт артисту волю <...> Все эти новые формы фиксируют как определённое психологическое состояние современных художников, так и направление их интеллектуальных поисков. Перформанс <...> позволяет преодолевать расстояние между творящим и смотрящим. Перформанс, в основании которого лежит импровизация, более гибко и мгновенно создаёт образ, тут же на глазах меняющийся. Представление образов — здесь вся жизнь художника»¹. Иначе говоря, налицо воскрешение непосредственной связи искусства с религиозно-магическим действием. Цель этого воскрешения — вернуть силу этического воздействия искусства, утраченного при разделении его на обособленные виды, о чём писал ещё Джон Браун в трактате «Рассуждение о поэзии и музыке, их становлении, слитности и могуществе, а также о их развитии, разделении и порче». Проявившаяся в конце XVIII в. тенденция к сепаратизации (трактат Брауна вышел в свет в 1763 г.) ознаменовала начало стагнации и упадка европейской культуры, окончательно распавшейся в начале XX в.²

¹ Нечипоренко Ю. «Живые картины» и «живой театр»: художник и жанр перформанса. // Москва. № 7, 1997. С. 179; 182.

² См. Тростников М.В. Поэтология. М., 1997. Гл. 2. Эта точка зрения поддерживается также рядом зарубежных культурологов. Так, с точки зрения Стефана Куртуа, двадцатый век начался в 1914 году в Сараево и закончился в 1991 году в Москве. См.: Courtois S., Worth N. et al. Le livre noir du communisme. — P.: Robert Laffont, 1997.

Возникший на её руинах авангард вот уже почти столетие стремится восстановить целостность и единство макрокультурного образования. Для этого необходимы новые средства, новые формы, новый язык. Полвека назад Бенджамен Уорф в целом ряде работ отстаивал тезис о том, что уровень развития познания превосходит уровень развития языка и предлагал обратиться к практике йоги³, однако в распоряжении художников в XX в. появилось более привычное европейскому сознанию средство — «важнейшее из искусств» — кино.

Синкретизм кинематографического действия, совмещающего литературный, звуковой и зрительный ряд, общепризнанно. При этом наблюдается взаимообратное воздействие. Если живопись, пластика, поэзия, музыка вносят свой вклад в развитие киноискусства (причём, по мнению некоторых критиков, кинофильм как литературное произведение, выраженное посредством зрительного ряда, постепенно отмирает, и на наших глазах рождается принципиально иной, пока безымянный вид искусства, примером чего, в частности, служит творчество Питера Гринэвея), то и киноискусство, его достижения, весьма сильно влияют на обособившиеся три столетия назад виды художественного творчества.

Нас в данном случае интересует лишь один из них — творчество словесное, причём в несколько непривычном аспекте. Если такие понятия как «монтаж», «крупный план» и пр. используются в литературоведческих трудах весьма активно, то на собственно литературную часть кинематографа — сценарий фильма — внимание обращается весьма мало. С нашей точки зрения, обращённость современной прозы именно к сценарному типу построения текста является одной из наиболее характерных её черт, как стилистических, так и композиционных.

В изначальном своём употреблении сценарий как изложение сюжета некоего представления неотделим от понятий «синкретизм», поскольку включает в себя и произносимый текст, и движения участников (ритуальные танцы, процессии), и сопровождающую действие музыку, и некоторую предусмотренную традицией актёрскую игру, и «перформанс», поскольку сценарий обычно не фиксировался, но присутствовал в сознании участников и зрителей (граница между которыми была зачастую весьма расплывчатой) как установленный порядок действий. Прерывание традиции приводило к необходимости фиксации сценария. Так, с возрождением православия одним из самых издаваемых произведений стало описание Божественной литургии, включавшей полный её текст и «расписывавший» действия священника и прихожан (иногда с объяснением мистического смысла происходящего).

Следующий этап развития сценария — импровизационный театр масок, театр карнавальный, принцип организации которого изложен в классических

³ См., напр., *Whorf B. Language, Thought and Reality // Theosophist (Madras, India), 1942 January-April.*

трудах М. Бахтина. Собственно текст на этом этапе отсутствовал, хрестоматийным примером чего является «Любовь к трём апельсинам» К. Гоцци, записанная автором по воспоминаниям о собственно спектакле.

Наконец, современный театральный сценарий фактически является режиссёрским планом («партитурой») спектакля, в котором опять-таки отсутствует детализация и конкретный текст представления: «сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала»⁴.

Кинематографический сценарий в корне отличен. Если проводить параллели с драматургией, то театральный сценарий — это пьесы Мольера (неоднократно отмечалась их «нечитабельность», т.е. невозможность представить сценическое воплощение комических эффектов: Мольера надо не читать, а смотреть), кинематографический сценарий — пьесы Б. Шоу, которые скорее представляют собой развёрнутое повествование с сопоставимым соотношением прозаического и драматического.

Впрочем, следует отметить, что приведённые выше слова были написаны в период увлечения Эйзенштейна «режиссёрским кино», в то время как в более поздний период творчества отмечен большим тяготением мастера к «писательскому» сценарию, т.е. сценарию чисто кинематографическому. Подобная нечёткость граней между монтажным (фильм создаётся на монтажном столе, а не на литературной основе), режиссёрским, писательским кино и «кинематографом потока сознания» (фильм демонстрирует жизнь в её непосредственном течении, литературная основа отсутствует в принципе) ещё раз свидетельствует о синкретизме этого жанра, наиболее точно отражающего специфику менталитета представителя quasi-европейского социума (Европа + Америка + вовлекаемый в эту орбиту бывший колониальный «третий» мир, не случайно Карл Ясперс говорил, что в наше время Европа простирается от Сан-Франциско до Владивостока), что и позволяет определить киносценарий как «четвёртый род литературы». При этом сценарии монтажного кино и кинематографа потока сознания близки сюжетной схеме драматургического действия архаического периода развития культуры, сценарий режиссёрского кино близок театральной партитуре, сценарий писательского кино — собственно литературному прозаическому и/или драматическому произведению.

При этом любой сценарий остаётся по природе своей явлением синкретическим, и в качестве такового активно воздействует на «классические» литературные роды, вид, жанры. Из последних ближе всего к сценарию стоит притча, обретшая в XX в. второе рождение в творчестве Толстого, Камю, Сартра, Ануя, Кафки.

Как писал С.С. Аверинцев, «в эти эпохи, когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как притчу, господствует специфическая поэтика притчи со своими законами, исключаящими описательность «художественной» прозы античного или новоевропейского типа: природа

⁴ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297.

или вещи упоминаются лишь по необходимости, не становятся объектами самоцельной экфразы — действие происходит как бы без декораций, «в сукнах». Действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора <...> Притча интеллектуалистична и экспрессивна: её художественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стройности форм, а в проникновенности интонаций⁵.

При этом именно современный этап развития литературы уподобляется С.С. Аверинцевым тяготевшим к дидактике и аллегоризму временам господства «учительской прозы ближневосточного круга», раннехристианской и средневековой литературы, когда притча была «центром и эталоном для других жанров».

«Сценаризация» современной прозы — одна из наиболее характерных черт нынешнего этапа развития литературы, и во многом это связано с «притчевостью» мышления человека эпохи авангарда — течения, во многом претендующего на установление принципиально новой системы ценностей, своеобразной оси координат, в чём-то сопоставимой с библейской, которая призвана организовать мышление члена пост-европейского культурного социума.

Одним из современных писателей, чья проза наиболее близка притчевости и сценарности, является Иван Оганов⁶, на примере творчества которого можно наглядно проиллюстрировать изложенные выше идеи.

ФЕДЬКА

Из цикла «Цирковые этюды»

Петрович самый старый дрессировщик в шапито.

Шапито приехало в Крым.

Дряхлый Петрович.

Но зато у него редкая смешанная группа хищников.

Чёрная пантера, северный медведь, волки, рысь, лиса и драный козёл Федька.

⁵ Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. С. 21. В этой же статье С.С. Аверинцев приводит следующие характерные черты притчи: «форма притчи 1) неспособна к обособленному бытованию и возникает лишь в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого *сравнения*, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность; 3) с содержательной стороны притча отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка, с чем связана 4) возвышенная топка» (С.20).

⁶ Поскольку Оганов лишь недавно был допущен до широкого читателя, хотя пишет уже более тридцати лет, краткая справка. Родился в 1943 г. в Тбилиси. Окончил Московский институт иностранных языков. Основная профессия — преподаватель. Владеет 15 языками. Автор романа «Откровение розы», книг рассказов «Цирковые этюды», «Царь и кошатица» и др. Печатался в России, Франции, Италии, Испании, Болгарии. Живёт в Москве.

Жили на колёсах.
Клетки в вагончиках.
Вагончики старые, краска облупилась.
Звери уставшие, голодные.
Петрович не пьёт. Недавно вылечился от пьянства.
Думает продержаться месяца три.
Голова седая, непричёсанная. Ключья.
На арене работает не спеша, устало, равнодушно.
Животных не бьёт.
Хлыстом не увлекается.
Хотя звери опасны.
Публике нравился козёл.
Норовистый.
Козёл гонялся за рыжим клоуном, бодал в зад.
Федькой звали козла. Федька задевал даже дряхлого льва с выпавшими когтями и паршивой гривой.
Лев отмахивался лапой и жмурился.
Ассистенты отгоняли неугомонного козла от царя зверей.
Петрович любил козла.
Но козёл и на него кидался, потряхивая бородкой.
Петрович поил его молоком из чашки, козёл довольно икал.
Жили мирно.
Однажды случилось неожиданное.
Представление заканчивалось. Публика шумела.
Дети, родители, ротозей.
Козёл, вместо того чтоб дразнить простуженного, кашляющего льва, кинулся на Петровича и ловко ударил в живот.
Старик упал, засмеявшись, но глаза немного потускнели.
Народ шумел.
Приехала неотложка.
Петровича вынесли.
Лицо осунулось, запрокинулось, худой подбородок сразу сделался костлявым.
Несли по аллее, куст сирени потёрся о лицо раненого.
- Дурак Федька! — прошептал в больнице Петрович.

Ночью нервничали одинокие, брошенные звери в клетках.
Мяукала рысь.
Лев отчуждённо хмурился.
Ни с кем не общался.
Медведь не ел.
Один Федька держался героем.
Задирали дурацкую голову с оказавшимися опасными рогами.
Но когда к нему подходили, он настороженно молчал.
Косился полосатым, немножко испуганным глазом.
Чуял: натворил.
Сердито дрожал бородкой.
Федька всегда был любимчиком старика.
И не желал смириться с ролью убийцы.
И пошутить нельзя?

Циркачи с любопытством и отвращением разглядывали вонючего, жующего морковку убийцу.

- Козёл есть козёл!

Один из униформистов ударил его палкой.

Петрович, переживший на своём веку тридцать львов, умирал на больничной койке в районной грязной больнице.

- Жалко Федьку! — шептал он.

Потом подвыпившие артисты приволокли огромный венок⁷.

Если афористично определять особенности поэтики авангарда, то основными её чертами, помимо уже упоминавшегося синкретизма, следует признать эмблематичность и аккумулятивность⁸. Авангардное произведение ориентировано на всесторонне подготовленного, образованного читателя. Литература авангарда подчёркнуто элитарна, обращена к людям, обогатившим «свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»⁹, а такие люди как правило являются носителями «притчевого» сознания в терминологии С.С. Аверинцева (см. выше).

Притчевость рассказа Оганова несомненна, причём, притчевость сценарно-креативная. Можно сказать, что перед нами план, модель или партитура построения основополагающей мифологемы, долженствующей лежать в основе мироустройства. Базой построения текста послужила библейская история о праотце Ное. Цирк как модель мира (вариант более традиционной модели «мир — театр») за счёт семантического приращения коннотативных¹⁰ культурологических компонентов трансформируется в параллель «шапито — ковчег», вариант более обобщённого «жизнь — странствие». Развёрнутая метафора позволяет включить в образный ряд весь тематический комплекс, связанный с понятием «движение»: колёса, вагончик и т.д. Соответственно, «редкая смешанная группа хищников», в которую почему-то входит «дранный козёл Федька», вызывает в памяти семь пар чистых и семь пар нечистых, пливших на Ноевом ковчеге. Сам же дрессировщик Петрович приобретает черты праотца Ноя по трём семам: старость, пьянство, «командование» всем разношёрстным звериным коллективом.

Символика и эмблематика животного мира — тема необъятная. Можно отметить, что лев связывается с властью солнца, волей, огнём, светом, непрерывной борьбой, солнцем, утром, победой, что в Средние века он был

⁷ Рассказ печатается по изданию: *Лента*. Проза и поэзия. Литературный журнал № 32/96. С. 136-137.

⁸ При этом под эмблемой понимается конвенциональный знак, а под аккумуляцией — соединение разрозненных фактов, событий, реалий, ассоциативно связанных с общим представлением об изображаемом (см. *Тростников М.В.* Поэтология. М., 1997. С. 25).

⁹ *Ленин В.И.* Задачи союзов молодежи // Сочинения. Изд. 2-е. М.: Партийное изд-во, 1932. Т. XXX, С. 407.

¹⁰ Под коннотацией вслед за Ю.Д. Апресяном понимается «несущественные, но устойчивые семантические признаки, определяющие принятую в данном обществе оценку вещи и факта» (доклад на Виноградовских чтениях в МГУ, январь 1988 г.).

символом Воскресения¹¹; медведь — символ христианизации обращённых язычников¹² и в то же время «опасного аспекта бессознательного, <...> атрибут грубого и жестокого человека»¹³, рысь воспринимается как самое хищное и кровожадное животное, в то же время обладающее самым острым зрением¹⁴ и т.д., но подобного рода рассуждения увели бы нас слишком далеко от основной темы. Кроме того, при отсутствии чётких текстовых указаний на символичность употребления названия того или иного представителя флоры и фауны рассуждения об их неизменной символической значимости отдадут некоторой спекулятивностью: как говаривал замечательный физик В.Л. Бонч-Бруевич, «если долго производить операции с большими числами, рано или поздно какая-нибудь закономерность обязательно проявится»¹⁵.

Однако символику, связанную с главным героем рассказа (см. название), обойти вниманием невозможно. Слово «козёл» маркировано в тексте на двух уровнях, переплетение которых «сживляет» воедино сложную ассоциативную ткань произведения.

В библейском смысле «козёл» в первую очередь означает «козёл <для> отпущения»: «И понесёт козёл на себе все беззакония их в землю непроходимую и пустит он козла в пустыню» (Лев. XVI, 2). «Для языческой античности козёл был символом распутства, а для христиан он олицетворял муки на Страшном Суде (Мф., 25: 32-33)»¹⁶.

Иначе говоря, козёл — животное невинное, «дурацкое», вынужденное, тем не менее, нести расплату за совершённые всеми остальными существами грехи. Животное, с одной стороны, презираемое, с другой же — безмерно уважаемое, почти сакральное¹⁷. В апологетической традиции невинный искупитель чужих грехов уподоблялся Иисусу¹⁸. В то же время согласно

¹¹ Как отмечено в *Библейской энциклопедии* (БЭ, М.: НВ-ПРЕСС, 1991), «аллегорических указаний на качество и свойство львов, этих поистине царей зверей, в Библии встречается очень много, и они так ясны, что не требуют особенных объяснений» (БЭ. Т. 1. С. 425).

¹² Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 354.

¹³ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 314.

¹⁴ БЭ. Т. 2. С. 116.

¹⁵ Пример из области анализа текста. В своей рецензии на диплом автора, посвящённый анализу рассказа И. Бунина «Маленький роман», О.Г. Ревзина отмечала: «из того, что, допустим, слово «лес» употреблено во втором предложении, а слово «дорога» — в третьем, равным счётом ничего не следует».

¹⁶ Холл Дж. Указ. соч., С.300.

¹⁷ В итальянском фильме «Вор», сюжетом которому послужило апокрифическое описание жизни раскаявшегося разбойника, распятого вместе с Иисусом, главный герой осуждён на смерть не за свои многочисленные преступления, а лишь за то, что украл и продал священного козла (барана) отпущения. Можно также вспомнить крайне интересную интерпретацию образа козла отпущения в известной песне В. Высоцкого.

¹⁸ «В великий день праздника, в день *очищения*, у Евреев совершался следующий особенный обряд: приводили двух козлов и поставляли их пред Господом; затем бросали жребий, который из козлов должен быть принесён в жертву и который должен быть

средневековой мистической традиции козёл — «символ перекалывания собственной вины на кого-нибудь другого. Отсюда традиционное значение козла как агента-лазутчика и его зловещая ассоциация с дьяволом»¹⁹. Именно в облике козла прародитель зла присутствует на шабаше ведьм. При этом особо отмечается такое его качество как «вонючесть», поскольку в определённый момент шабаша он начинает пускать ветры, что приводит ведьм в неимоверный экстаз (ср. в рассказе «вонючий убийца»).

Таким образом, козёл Федька становится фигурой поистине эпической, одновременно совмещая икону и анти-икону, что позволяет говорить о своеобразной трансформации в рассказе Оганова ренессансной эстетики, поскольку «именно в литературе, пронизанной восходящими к Возрождению веяниями, развёртывается диалектика гармонии и хаоса, и именно в литературе возникает икона — образ Спасителя. И одновременно возникает анти-икона — образ Его антагониста — Князя тьмы, почти отсутствовавшего в традиционной иконописи <...> В историко-культурной ситуации, когда антагонист Христа был, так сказать, одухотворён и (хотя ложно) «христианизирован», его анти-икона появляется рядом с иконой Христа. И вследствие этого изменяется сама икона: в её гармонии теперь уже нет ясности и беспорядности классической иконы, это проблематичная и двусмысленная, так сказать, поставленная под вопрос гармония»²⁰. В этой связи амбивалентным становится само имя главного героя. Традиционно Фёдор означал «божий дар» от греческого *theos* и *doron*, но в контексте рассказа подобное наименование «вонючего убийцы» может рассматриваться как издёвка, пародия, травестирование сакральных данностей, что заставляет обратиться к сниженно-бытовой трактовке понятия «козёл», которая, как известно, в жанре мениппеи представляла собой структурную противоположность трагедийно-возвышенной Библейской трактовке. В уголовном мире слово «козёл» имеет несколько значений, основные из которых «доносчик, недруг, проданный» и «гомосексуалист»²¹ — наиболее презираемые и ненавидимые представители этого социума.

Иными словами, амбивалентная сущность символики понятия «козёл» заставляет вспомнить державинское «Я — царь, я — раб, я — червь, я — Бог» и предположить, что Оганов образно-аллегорически в притчевобасенном ключе представил понятие, совмещающее сниженное и возвышенное, иконическое и анти-иконическое, сакральное и инфернальное, —

отпущен в пустыню. Первого из них закалывали и приносили в жертву за грех, а на голову второго первосвященник, вышедши из Святыя Святыя, возлагал свои руки, исповедал над ним грехи всего народа и изгонял в пустыню <...> Значение этого величественного обряда очевидно: он прообразовал собою вольную смерть Богочеловека за грехи всего рода человеческого и приобретённую нами через Его страдания и смерть благодать для победы над грехом и смертью» (БЭ. Т. 1. С. 400).

¹⁹ Кэрлот Х. Указ. Соч., С. 247.

²⁰ Витторио Страда Икона и анти-икона: гармония и хаос в русской духовности // Русская мысль, № 4237, 17-23 сентября 1998 г. С. 19.

²¹ Толковый словарь уголовных жаргонов. М.: Интер-ОМНИС, 1991. С. 86.

ренессансное понятие «человек», ради которого Иегова позволил спастись Ною и его семье, ради которого взойшёл на крест Спаситель:

*Мы — источник веселья и скорби рудник,
Мы — вместилще скверны и чистый родник;
Человек, словно в зеркале мир, многолик:
Он ничтожен, и он же безмерно велик.
(Омар Хайям)*

Активизация употребления этого понятия с кризисными, переходными периодами в истории²², во время которых, как уже отмечалось выше, притча становится самым распространённым жанром, и в сознании носителя соответствующей культуры любое произведение рассматривается «сквозь призму притчи».

Сказанное заставляет обратиться от аллегории к конкретике, от символической картины мира к «вещной», в рамках которой «цирк» означает цирк и только цирк; соответственно, вагончики, колёса, клетки, униформисты становятся реальными персонажами реальной жизни, что позволяет вскрыть второй пласт ассоциаций, содержащихся в этом рассказе, который носит вполне реалистический и чисто кинематографический характер.

Кинематографические ассоциации в первую очередь связывают рассказ Оганова с творчеством Ингмара Бергмана, с его самым трагичным, жестоким и безысходным фильмом — «Вечер шутов». Этот снятый в 1953 г. фильм стал первым фильмом, снятым Бергманом после трёхлетнего перерыва, связанного с финансовым крахом студии мастера, во время которого, распродав всё, он был вынужден ради заработка снимать рекламные ролики. Советская критика писала, что в фильме «Вечер шутов» Бергман выплеснул весь свой гнев на общество, в котором он принуждён жить.

Основная идея фильма, повествующего о мытарствах бедной бродячей театральной труппы, — тщета иллюзий и надежд. У главного героя рушатся все его замыслы: от идеи создать «шведское цирковое шоу» по американскому образцу (а вспомним, чем была Америка для разрушенной и нищей послевоенной Европы) до желания обрести счастье в греховной любви или восстановить семью, очаг, т.е. вернуться к чему-то давно отвергнутому «людьми искусства», представителями богемы, и им самим в том числе.

В какой-то степени идею фильма можно выразить словами И. Бродского, впрочем, никакого отношения непосредственно к фильму не имеющими:

²² При этом речь идёт о переменах, происходящих в сознании, в менталитете представителя соответствующего социума, а не о процессах политических или экономических. Последние случаются достаточно часто, в то время как первые маркируют смену эр, эпох, культур, мироощущений. В качестве маргиналии можно добавить, что, с нашей точки зрения, именно о таких периодах говорил Тютчев в своих хрестоматийных строках «*Блажен, кто посетил сей мир // В его минуты роковые*».

*И, значит, не будет толка
От веры в себя да в Бога,
И, значит, остались только
Иллюзия и Дорога.*

Иллюзорным оказывается всё: и вера, и надежда, и любовь, а мать их Софья материализуется в дорогу, ведущую в никуда. Последние слова фильма принадлежат цирковому клоуну, Арлекину, который когда-то видел свою жену купающуюся голый перед взводом гогочущих солдат, и, оступаясь на острой гальке, под палящим ослепительно белым и жестоким солнцем (цвет больницы и обезличивания для Бергмана) уносил её, тщетно пытаясь прикрыть такое же обезличенное, белое и страшное её тело. После всех испытанных мытарств жена стала для Арлекина аналогом матери, и он говорил о том, что он чувствует себя ребёнком, который опять вошёл в материнское лоно. В лоно своей не совсем нормальной после случившегося жены.

Таким образом, мать в восприятии Бергмана становится силой, приковывающей героя к миропорядку, против которого он восстаёт, символом прошлого, природных и исторических корней, знаком таинственной связи с природой, космосом²³, и в этом его связь с английской культурой, литературой, театром. Приведённые выше слова сказаны А. Бартошевичем об английских шекспировских постановках 30-х гг., но они вполне применимы и к творчеству Бергмана, Стриндберга, Ибсена. В рамках протестантской традиции отсутствует культ матери, который определяет религиозное сознание католиков и православных, и этим можно объяснить, что герои их произведений «стремятся порвать с прошлым, освободиться от его власти, от власти Матери, противопоставить старому миру свою волю к действию, свой порыв к будущему. Но прошлое связывает их по рукам и ногам, сбросить его они не могут. Они ненавидят прошлое и мучительно тянутся к нему, бунтуют против Матери — и покорны ей»²⁴. Во многом материнское начало смыкается для представителей протестантского социума с началом женским вообще. К примеру, сам Бергман выводил весь трагизм и безысходность «Вечера шутов», едва не приведшего его к творческому бесплодию, из любовно-эротической сферы: «Ретроспективная ревность вызвала у меня специфическое возбуждение, раздиравшее внутренности и терзавшее мой мужской орган. Ревность образовала нерасторжимый сплав с примитивнейшими ритуалами унижения. Получилась взрывчатая смесь, чуть было не разнесшая на куски своего изобретателя»²⁵.

Иван Оганов — человек верующий, православный. Поэтому мать для него -прежде всего Бого-мать, прародительница всего сущего. Отсутствие,

²³ Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 240.

²⁴ Бартошевич А.В. Указ. соч. С. 241.

²⁵ Цит. по: Аронсон А. Ингмар Бергман: физиология замысла // Книжное обозрение «Ex libris НГ», 06.11.97. С. 3.

даже имплицитное, женского, материнского начала, суровая вирильность придаёт рассказу «Федька» такой неизбывный трагизм. Любимое чадо современного Ноя «в шутку» насмерть бодает его, и наказания не примет. Сам Ной умирает в грязной районной больнице, и поминают его лишь полупьяные собраты по ремеслу. А он, в последний раз вдохнув аромат сирени, способен лишь по-христиански простить своего убийцу, ибо любовь превышает всего, даже цирка, даже смерти.

Этот удивительный сплав реализма и символизма, веры и безверия, Писания и кинематографа являет нам Оганов в своём коротком рассказе. Можно было бы определить его содержание набившим оскомину *vanitas vanitatum*, но представляется, что оно (содержание) в плане культурологическом куда глубже. Перед нами притча эпохи авангарда. Притча и анти-притча, притча-мениппея, притча-антиикона, притча-безысходность и в то же время притча-рождение. Конец скитаний Ноя неясен, ибо смерть есть остановка, но не конец. Сам цирк продолжает движение и, возвращаясь к Бергману, пронизанные безысходностью пилигримы «Вечера шутов» пятью годами позже трансформируются в бродячих комедиантов — инкарнацию Святого семейства в фильме «Седьмая печать». Конец притчи Оганова неясен. Ной умер, но ковчег продолжает движение²⁶. И голубь с оливковой ветвью с горы Арарат пока не прослеживается.

Впрочем, поэтические параллели притчи весьма прозрачны и доступны каждому читателю, принципиально способному воспринимать тексты авангарда. Нас в данном случае особо интересует стиль, метод подачи материала, способ отражения действительности и отображения нашего представления о ней в синкретической системе координат языковой модели мира Ивана Оганова.

Первое, что сразу привлекает внимание в самом начале рассказа, — обилие определённо-личных, номинативных и эллиптических конструкций. Практически отсутствуют глаголы. В тех случаях, когда они всё-таки встречаются, синтаксическая структура предложения носит подчёркнуто упрощённый вид с неизменным грамматическим порядком слов («шапито приехало в Крым»). Инвариантное значение подобного рода «статических» структур заключается в постулировании неизменности, вечности, постоянности, вневременности происходящего, что подчёркивает притчевый характер повествования.

Крайне оригинальна парцелляция текста, порой приводящая в полное недоумение. Так, первые пять предложений рассказа вполне могут быть объединены в одну сложную синтаксическую конструкцию, свойственную неторопливой эпической манере повествования. Телеграфный же стиль Оганова вызывает совершенно неожиданные литературные ассоциации с миниатюрами Жванецкого («Я вчера видел раков») и речью Джингла из

²⁶ Продолжая кинематографические ассоциации, можно вспомнить Ф. Феллини и его фильм «И корабль плывёт».

«Пикквикского клуба» Диккенса, в то же время с точки зрения лингвостилистики их можно уподобить газетным заголовкам. Рассмотрим эти параллели подробнее.

В своё время было предположено, что любой уровень языка (графический, фонетический, лексический, грамматический, стилистический) может являться метафорообразующим. Соответственно, правомерно выделить графическую, фонетическую, морфологическую и т.д. метафоры. Внутри каждого из этих видов выделяются подвиды. Так, фонетическая метафора подразделяется на две большие группы: собственно фонетические метафоры и интонационные метафоры. Внутри последних в свою очередь выделяются интонационно-семантические, семантико-интонационные и собственно интонационные метафоры²⁷.

Собственно интонационные метафоры возникают в том случае, когда художественный текст конституируется как таковой только при соответствующем интонационном оформлении. Именно к этому типу принадлежит миниатюра Жванецкого о раках.

Семантико-интонационная метафора появляется в том случае, когда интонационные и семантические характеристики текста в совокупности создают единое метафорическое пространство, то нерасчленимое единство, которое в поэтологии именуется метафорой²⁸. К этому типу принадлежит текст Оганова. Вне интонационного оформления, в данном случае указанного графически, посредством разбиения текста на предложения, на строки, посредством графического его оформления (которое само по себе носит не метафорообразующий, но прикладной характер, и поэтому речь идёт не о графической, как, к примеру, в стихотворениях Малларме, а о фонетической метафоре). Написанный в строчку, грамматически «приглаженный», стандартно оформленный текст утратит свой притчевый характер, превратится в рассказ о некоем происшествии, в «быль», если пользоваться иной терминологией, ср. следующий пример, который приводит Е. Эткинд в книге «Разговор о стихах»:

*Я весь умру. Всерьёз и бесповоротно.
Я умру действительно.
Я не перейду в травы, в цветы,
в жучков. От меня ничего
не останется. Я не буду участвовать*

²⁷ Подр. см. Беспалова О.В., Тростников М.В. Собственно-интонационная метафора в художественном тексте // Текст и методика его анализа. Харьков: ХГПУ, 1994; Звуковая метафора в поэтической речи // Проблемы семантики и прагматики. М.: ИЯ РАН, 1992.

²⁸ С нашей точки зрения, метафора есть «образное взаимоотражение нескольких явлений, выражающих единую цельную сущность. При этом под «явлением» понимается реалья любого уровня языка, непосредственно участвующая в создании символа, т.е. в вербализации или выражении глубинной сущности поэтического произведения» (Тростников М.В. Идиостиль И. Анненского (лексико-семантический аспект): Автореф. ... канд. филол. наук. М. 1990, С. 11).

В круговороте природы.

Е. Винокуров «Моиими глазами»

Напишем в строку: «От меня ничего не останется. Я не буду участвовать в круговороте природы» — и стих пропадёт начисто <...> Значит, на первый план выступает <...> то, как текст разбит на строки, как он напечатан. Разбивка только кажется произвольной; на самом деле она предельно повышает выразительность отдельных символов, их трагическую иронию»²⁹. Эти слова вполне применимы к притче Оганова. Собственно парцелляция текста, определяющая его фонетическую организацию, и превращает рассказ в притчу, придавая дополнительное значение обыденным фразам.

Роль интонации в метафорической структуре рассказа Оганова подтверждает манера чтения автора: подчеркнута отстранённая, в среднем голосовом регистре, вне аффектаций и модуляций, в невысоком темпе, с неким подобием внутренней полуулыбки. Эта манера абсолютна непохожа на обычную авторскую манеру чтения, которая, по словам З. Гердта, заключается в том, что «все завывают, только каждый по-своему». Так, как Оганов, читают новости (и в этом связь синтаксических структур рассказа с газетными заголовками), так преподаватели произносят тексты перед студентами³⁰. Интересно, что Жванецкий также читает свои тексты с точки зрения актёрской совершенно неправильно, однако именно эта сбивчивая, артикуляционно и интонационно «грязная» манера делает его чтение уникальным и неподражаемым. Из профессиональных актёров только Р. Карцев и В. Ильченко в какой-то степени смогли достигнуть эффекта, несколько сопоставимого с авторским. Все прочие интерпретаторы терпели неизменное фиаско. Представляется, что не-авторское чтение произведений Оганова также будет сильно уступать чтению оригинальному.

Что касается связи рассказа Оганова с телеграфной аграмматичной речью Джингла, то вспомним, что этот герой, комичный мошенник и пройдоха, в конце романа приобретает ореол страдальца и тем самым превращается в фигуру едва ли не эпическую, знаменуя собой общественное положение целого социального класса людей, особенно близких Диккенсу (таков Марк Тапли из «Мартина Чаззлвита», таков Ричард Свивеллер из «Лавки древностей» — одни из наиболее любимых героев писателя). Бытовое, фарсовое, стилистически сниженное поднимается до высот общечеловеческого, «комедия» становится «человеческой комедией», телеграмма — эпосом.

Но в оригинальной синтаксической парцелляции текста содержится и иной смысл. Каждое искусственно разделённое предложение неожиданно приобретает некий неуловимый дополнительный смысл. «Я. Пошёл. До-

²⁹ Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1972. С. 114.

³⁰ Последнее, возможно, оказало определённое влияние на манеру чтения Оганова, поскольку он на протяжении многих лет преподаёт испанский язык в Лингвистическом университете.

ложения, усложнённые различного рода конструкциями и оборотами. Появляется прямая и несобственно-прямая речь.

На роли последних в структуре рассказа следует остановиться подробнее. Три фразы, выраженные прямой речью, стоят в конце трёх из пяти частей произведения, маркируя тем самым абсолютно сильную текстовую позицию. Выписав их подряд, неожиданно получаем краткий «конспект» содержания всего рассказа:

- ◇ Дурак Федька
- ◇ Козёл есть козёл
- ◇ Жалко Федьку.

С точки зрения формы эти три строки являют собой хайку, созданное причём, скорее в русле дзен-буддистской, а не синтоистской традиции, поскольку данный «микротекст» можно рассматривать как коан — парадоксальный диалог, который используется для пробуждения истинной природы человека. «Практика коанов требует полной самоотверженности и вовлечённости всего нашего существа, без оговорок, без удержания чего-либо. Коан можно сравнить с прыжком в бездонную пропасть, в бездну нашего собственного сознания, которая простирается за пределы узкого круга эгоцентрического мира иллюзий»³⁴. Рассмотренная выше притчевая семантика рассказа, парадоксальное, алогичное уподобление сниженно-бытовой истории акту Божественного творения, созданию нового мира позволяет и с содержательной точки зрения рассмотреть приведённые строки как коан, комментарием, точнее, автокомментарием к которому служит сам рассказ «Федька», в чём вновь проявляется свойственный авангарду синкретизм, поскольку, согласно классической традиции дзен-буддизма, комментарий к высказываниям Мастера составляется его учениками³⁵.

Однако в классическом трёхстишии неожиданно появляется «лишний» элемент, который можно уподобить «четвёртому углу треугольника». Это несобственно-прямая речь, которой заканчивается вторая часть рассказа. Фразу «и пошутить нельзя» можно было бы рассматривать как комментарий автора, введение в структуру рассказа «надличностного голоса», который, вторгаясь в повествование, подобно *deus ex machina*, придаёт произведению некоторую двуплоскостность, позволяя взглянуть на происходящее с различных точек зрения, что можно уподобить различным типам перспектив на древнерусской иконе, когда читатель видит описываемое глазами героя, глазами автора и своими глазами, причём между ним, героем и автором в

³⁴ Железная флейта. Сто коанов дзена. М.: Единство, 1993. С. 2.

³⁵ По этому принципу, в частности, построена «Тетки тосуи» или «Железная флейта» (см. сноску 34) — классический сборник коанов эпохи Золотого века дзен-буддизма с комментариями мастеров Генро, Фугаи и Негёна.

свою очередь завязываются крайне сложные взаимоотношения³⁶, если бы весь строй второй части рассказа, в которой говорится о животных, покинутых Петровичем-Ноем, и о реакции самого козла на происходящее, не подводил к тому, что процитированная фраза принадлежит непосредственно Федьке. Но почему она не оформлена как прямая речь?

Несобственно-прямая или свободно-косвенная речь, являясь трансформацией прямой речи, при которой сохраняются лексические и грамматические особенности последней, но личные формы глагола изменяются по общим правилам, означает тем самым нивелирование говорящего субъекта до уровня одного из объектов повествования. В данном случае таковым становится (что парадоксально) главный герой всего рассказа, названного к тому же его именем.

Происходит это не случайно. В отличие от трёх случаев употребления прямой речи, составляющих хайку, в данный момент говорит козёл, а не человек, и к тому же убийца, отвергнутый и зверями-коллегам по номеру, и всем цирковым микромиром. Отверженный, противопоставленный всем пария, вонючий, жалкий, драный убийца неожиданно начинает вызывать сочувствие. И в этом проявляется один из основополагающих законов мейнпееи, в частности, и драматического искусства — вообще. Описывая Ричарда III в исполнении Энтони Шера, А. Бартошевич отмечал: «Добры или злы гротескные уроды и чудища на картинах Босха, Дали или Бэкона? Возмущается ими художник или страдает им? Ни то, ни другое. Они обитают в фантастическом мире, где люди, звери и природные формы расчленены, смешаны и прорастают друг в друга, в мире, существующем по своим особым законам, далёким от норм реальной жизни. Таков и мир Ричарда-Шера <...> Получеловек, полужверь, полунасекомое, Ричард-Шер, как истинное творение современного гротеска, пребывает за пределами каких бы то ни было нравственных представлений <...> Что толку гневаться на его злодейства? В систему человеческих ценностей он не вписывается. Критики с удивлением писали о «странной невинности» Глостера, тирана и душегуба»³⁷.

И этот драматургический сюжетный ход в рассказе Оганова подкрепляется всей сюжетной композицией произведения, состоящей из пяти частей, каждая из которых в принципе самодостаточна. Точку можно поставить в конце первой части (или «строфы», если использовать поэтическую терминологию) после слов «Дурак Федька», после второй — «И пошутить нельзя?», после третьей — «Козёл есть козёл», четвёртой — «Жалко Федьку», пятая является эпилогом. Такая структура типична для классицистической трагедии, она крайне частотна в лирической поэзии и т.д. Однако в данном

³⁶ Примером такого построения в макроструктуре романа может послужить роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта», где вторгающийся в конце повествования автор предлагает на суд читателя три возможных концовки произведения.

³⁷ Бартошевич А.В. Указ. соч. С. 359; статья с рецензией на спектакль Э. Шера, которую упоминает автор, опубликована в The Jewish Chronicle, 1985, 10 May.

случае такая структура не только вызывает реминисценции из истории мировой литературы, но и являет собой интересный пример «инварианта» авангардного мышления.

Попробуем условно поименовать 5 частей (строф, актов) рассказа. Получим приблизительно следующее:

1. Собственно история (коллизия, конфликт, сюжет и пр.)
2. Звери
3. Циркачи
4. Петрович
5. Артисты (финал, эпилог).

По композиции и манере изложения это странным образом напоминает один из нереализованных проектов Ингмара Бергмана — экранизацию Евангелия: «Итальянское телевидение вознамерилось сделать фильм о жизни Христа. Проект финансировался крупными магнатами. В Швецию прибыла делегация из пяти человек, чтобы передать заказ. В ответ я написал подробное либретто о последних сорока восьми часах жизни Спасителя. В отдельных эпизодах рассказывалось о ком-нибудь из главных действующих лиц драмы: Пилате и его жене, отрекшемся Петре, матери Иисуса Марии, Марии Магдалине, Солдате, который сплёл терновый венец, Симоне из Киреи, который нёс крест, предателе Иуде. У каждого был свой эпизод, в котором столкновение со страстями Господними безвозвратно уничтожало их мир и изменяло их жизнь. Я сообщил, что собираюсь снимать ленту на Форё (*остров у побережья Швеции — М.Т.*). Крепостная стена Висбю должна была стать стеной вокруг Иерусалима. Море у подножья скал — Галилейским морем. На каменистом холме Лангхамарена будет воздвигнут крест. Итальянцы прочитали, подумали и мрачно отказались. Заплатив мне кругленькую сумму, они передали работу Франко Дзеффирелли. Получилась красивая книжка с картинками о жизни и смерти Христа, настоящая Библия для бедных»³⁸.

И у Бергмана, и у Оганова рассказ о вечном и возвышенном помещается в «убогие», не соответствующие величественности происходящего декорации. Для сравнения: фильм Дзеффирелли «Иисус из Назарета» снимался в Палестине, в нём участвовали лучшие актёры (Бергман снимал только шведов), краски напоминали итальянскую живопись эпохи Возрождения (Бергман предполагал чёрно-белый фильм) и т.д. То же у Оганова. В роли потомка Каина выступает вонючий козёл, инкарнация Ноя — Петрович — умирает в грязной районной (коннотации этого определения однозначны) лечебнице, похороны и посмертные почести трансформируются в группу полупьяных актёров, «волочащих» (характерен стилистически сниженный колорит слова) венок на могилу местного районного кладбища (представить которое также несложно).

³⁸ Бергман И. Латерна Магика. М.: Искусство, 1989. С. 228-229.

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – Вып. 8. – 120 с. ISBN 5-89209-389-1

Подведём некоторые итоги. Структура текста Ивана Оганова носит синкретический характер. Сценарность воплощения сюжетной линии близка традициям средневековых мистерий-мениппей, графическое оформление напоминает стихотворение в прозе, хотя словесная ткань произведения предполагает повествовательную, «рассказную» трактовку; наконец, притчевое содержание позволяет совместить всё сказанное в едином жанре авангардного эзотерического текста, повествующего об акте творения нового мира, в данном случае — нового мира культуры или мира новой культуры, возникающей из хаоса обломков культуры предшествующей. Стилистически рассказ характеризуется эмблематичностью и аккумулятивностью: можно сказать, что текст состоит не из слов, но из эмблем, претендующих на доступность и общепонятность каждому носителю европейской культуры, содержит аллюзии на наиболее значимые явления последней, трансформируя их в системе координат принципиально нового, авангардного менталитета.