

**ИВАН ОГАНОВ «Откровение розы»
(опыт лингвостилистического исследования)**

© кандидат филологических наук М. В. Тростников, 1999

*Наша жизнь — росинка.
Пусть лишь капелька росы
Наша жизнь — и всё же...
Иссу*

Роман «Откровение розы»¹ посвящён великому армянскому поэту Саят-Нова², однако его трагическая судьба изложена не в традиционном-биографическом, а в образно-аллегорическом ключе. Поэтому жанр произведения сам автор обозначил не как «роман», а как поэму; главы же названы «песнями», что непосредственно связывает роман Оганова с традициями российского эпоса («Мёртвые души» Гоголя), с одной стороны, и с Библейскими традициями («Песнь песней», 17-я книга Ветхого Завета), с другой. Таким образом изначально определяется ориентированность на лиро-эпичность повествования, обобщённо-аллегорический, притчевый характер изложения. Можно изначально предположить, что Оганов пишет не биографию, а образ поэта, не жизнь, а житие. Анализ небольшого отрывка из романа, главы «Сон Нины», позволяет наглядно продемонстрировать сказанное.

Сон Нины

Нина жила в шалаше из листьев на берегу Куры.
Ела ягоды. Смотрела на малиновые закаты, держа в руках свой виноградный крест.
Как-то днём она внезапно заснула от блеска солнца.
Налетели чёрные птицы к реке. Они опустились в воду и купались в ней.
Солнце играло на крыльях.
Птицы снова взмыли в воздух, белые, как снег.

¹ Опубликован в журнале «Октябрь» № 4, апрель 1994, С.3-71.

² Поскольку имя этого поэта относительно малоизвестно, краткая справка из КЛЭ (М.; СЭ, 1971, т.6 С.694): «Саят-Нова (псевд.; наст. имя и фам.- Арутюн Саядян) (1712, Тбилиси,- 1795, там же) — арм. Поэт, крупнейший представитель арм. Светской поэзии средневековья. Род. В семье ремесленника. Рано прославился как гусан (ашуг). Слава С.-Н. дошла до царя Ираклия II, который принял его во дворец; однако вскоре поэт был изгнан из-за столкновения со знатью. Он вынужден был оставить любимое искусство и облачиться в одеяние священника. После смерти жены в 1768 г. С.-Н. ушёл в Ахпатскую обитель. Нек-рые факты и легенды говорят о том, что он не примирился с монашеской жизнью. В 1795 г. войско иранского шаха Ага Мохамед-хана вторглось в Тбилиси. С.-Н., находившийся в городе, был зверски убит».

Небо белело.

Синтаксический строй текста ничем особенным не отличается: 9 предложений, главным образом двусоставные и неполные двусоставные, иногда осложнённые деепричастным или сравнительным оборотом, являют собой структуру немаркированную. Следовательно, основным метафорообразующим уровнем становится уровень морфологический, словесный, что вполне логично, учитывая библейскую ориентацию текста: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин.:1:1).

В приведённом тексте 48 слов, которые употреблены 58 раз, при этом по частям речи слова распределяются следующим образом:

часть речи	кол-во слов	кол-во словоупотреблений
существительное	19	22
прилагательное	4	4
глагол	11	11
наречие	4	4
местоимение	3	4
предлог	5	11
союз	2	2

Служебные части речи играют чисто вспомогательную, «скрепляющую» роль, выполняют синтаксическую функцию. Основная семантическая нагрузка падает на значимые части речи. При этом доминирование имён над глаголами очевидно, что характерно для притчи, описывающей не действие, но состояние, повествующей о вечных сущностях, пребывающих вне категорий времени и пространства³. В свою очередь среди имён доминируют существительные, образующие 5 тематических групп, внутритекстовыми скрепами между которыми служат глаголы, каждый из последних употребляется лишь единожды. Образно говоря, в данном тексте существительные можно уподобить кирпичам, из которых строится здание, глаголы — цементному раствору, не позволяющему зданию развалиться, прилагательные — орнаменту, украшающему фасад. В целом структуру текста можно представить в виде следующей схемы:

³ Инвариантное значение существительного — предметность, т.е. статичность, цельность, неизменность; инвариантное значение глагола — движение, т.е. изменение положения или состояния во времени и/или пространстве. Соответственно «бег» отличается от «бегать» именно своей не-включённостью в эту систему координат (см. Исаченко А. В. *Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким. Т.1 Морфология*. Братислава; Изд-во Словацкой АН., 1965), что придаёт особый смысл чисто номинативным или чисто вербальным текстам. С нашей точки зрения в таком случае правомерно говорить о появлении **грамматической метафоры**.

СОН

шалаш	берег	закат	крылья	Нина	снег
листья	Кура	небо	птицы	руки	
ягода	вода	блеск	воздух		
	река	солнце			
играть		купаться		жать	
		налететь		есть	белеть
		опуститься		смотреть	
				держать	
				заснуть	

ВИНОГРАДНЫЙ КРЕСТ

Из приведённой схемы явствует, что, если служебные части речи скрепляют текст на грамматическом уровне, то глаголы являются, образно говоря, «скрепами второго уровня» или скрепами символическими. За счёт многозначности и символической наполненности, пронизанности аллюзиями и эмблематичности эти слова не могут выражать собственно исконные сущности, которые по определению однозначны. Анализ каждого из глаголов занял бы слишком много места и увёл бы нас далеко в сторону от основного предмета анализа, поэтому ограничимся одним, но весьма показательным примером.

В Малом академическом словаре русского языка отмечено 8 основных значений глагола «играть» и 23 значения, если считать вместе с вариантами. Однако, в поэтическом произведении даже такого внушительного списка оказывается недостаточно для определения точного значения слова. Так, в знаменитых строках Б. Пастернака, посвящённых А. К. Тарасовой, этот глагол встречается 6 раз:

*Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.*

Определить точное количество употреблённых значений при этом не представляется возможным. Помимо вполне естественной не только для поэтической речи контаминации составляющих сем («как играет река» = блеск + звук + прихотливость очертаний русла) в этом отрывке встречается не отмеченное в словаре значение («как играют овраги»), которое можно было бы определить как «иметь необычную, прихотливую (см. выше), непредсказуемую вытянутую форму, раскрывающуюся

перед зрителем постепенно, в процессе продвижения вдоль». Однако, наибольший интерес представляют первая и последняя строки. «Играть» применительно к актёру означает лицедействовать, изображать, показывать, соответственно, «играть на века» означает быть великим актёром, играть лучше всех, но, учитывая, что в стихотворении речь идёт об одной из самых величественных и самых трагичных ролей в творческой биографии актрисы — роли Марии Стюарт в трагедии Шиллера — правомерно провести параллель с вечной максимой «мир — театр, люди — актёры»⁴, что определяет странное с точки зрения обыденного словоупотребления выражение «сколько надо отваги» применительно к актёрскому искусству, и одновременно связывает начало и конец отрывка. Играть без отказа суждено оказывается всем, а для этого требуется изрядная отвага, тем более если играть = жить естественно, как это делают великие актёры, как этот процесс происходит в природе. Такой неуклюжей, но общедоступной фразой можно было бы выразить смысл отрывка Пастернака. Но сколько времени и места занимает такое объяснение! И нужно ли оно?⁵ Поэтому, не вдаваясь в подробности, отметим, что в тексте Оганова, о котором идёт речь, «играют» берег, Кура, вода, река, закат, небо, блеск, солнце.

Подобного рода статистические и семантические выкладки можно было бы продолжать и продолжать, в результате указать на самые отдалённые и едва уловимые связи, но итогом такого процесса стала бы лишь крылатая фраза из популярного в 70-е гг. фильма Эрика фон Деникена «Воспоминания о будущем»: «Мы не рассказываем — мы только показываем»⁶. Наша цель, напомним, состоит в другом. Не создать статистику словоупотреблений, не подсчитать частотность появления определённых типов синтаксических связей в творчестве Оганова, но на его примере показать некоторые особенности стилистики и семантики современного русского авангарда. Поэтому обратимся к образной

⁴ Неточная цитата из Шекспира не должна вводить в заблуждение. В данном случае речь идёт именно о максиме, поскольку аналогичные по смыслу высказывания можно встретить и в античной драматургии, и в более поздние времена. Что же до роли Шиллера в развитии мирового театрального искусства, то напомним, что, в частности, Ф.Энгельс ставил его в один ряд с Эсхилом, Аристофаном, Данте, Сервантесом (см. Маркс К. и Энгельс Ф. *Об искусстве* тт.1-2 М., 1967).

⁵ Замечательная книга Е. Эткинда *Разговор о стихах*, о которой мы уже говорили, начинается с пересказа пушкинского «Зачем крутится ветр в овраге», причём автор приходит к выводу о том, что следует учиться понимать поэзию, а не пытаться передать её содержание в прозе, хотя в целях лингвостилистического анализа иногда прибегать к этому приходится.

⁶ «Отсюда наивное желание добросовестных, но ограниченных работников видеть во всём — «художественный приём» — и только «художественный приём», забывая, что это полезное понятие столь же мало реально, как линия экватора или тропика» (Бахтин Н. М. *Из жизни идей* М., «ЛАБИРИНТ», 1995, С.13-14).

структуре “Сна Нины”, основанной, по нашему глубокому убеждению, на морфосемантике и синтаксической семантике.

Если, следуя предписанным классической методикой анализа текста канонам⁷ в первую очередь определить тему и идею отрывка, то ответ поразит своей банальностью: “Сон Нины” — аллегория жизни.

“Жизнь”, как известно, — понятие необъятное, и именно благодаря этому смысл, вкладываемый автором в это слово, позволяет наиболее полно и ёмко охарактеризовать его творчество. Для Оганова это понятие семантизируется на морфосемантическом уровне, что выражается в раскрытии семы “жить” посредством ряда соположенных глаголов:

ЖИТЬ

купаться есть смотреть держать заснуть

Иными словами, глагол, грамматическим инвариантным значением которого, напомним, является “действие”, для Оганова неразделим с понятием “жить”. Жизнь — действие, деятельность. Но деятельность не столько креативная, сколько созерцательная. Если действие определять как изменение положения предмета во времени и/или пространстве (см. выше), то применительно к приведённому отрывку можно сказать, что все изменения носят исключительно внутренний характер. Действие, т.е. движение как таковое, в тексте практически отсутствует (непосредственно выражающий действие глагол “купаться” употреблён в несовершенном виде, а глагол, выражающий повторяющееся действие, в значительной степени утрачивает значение собственно процессуальности и приобретает значение экзистенции). Однако отрывок до предела динамичен, что создаётся за счёт трёх глаголов, связанных с семой полёта : налететь, спуститься, взмыть. Эти глаголы употреблены по отношению к птицам, чей образ весьма важен в структуре текста.

Традиционно образ птиц связывался с образом времени, ср.:

*Летят божественные птицы,
их развиваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полёте нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя -
сходить с ума не надо.*

⁷ Что небезопасно, поскольку в результате может получиться картина, прекрасно описанная Л. Н. Гумилёвым, вспоминая, как в институте их учили собрать фактический материал, составить большую картотеку и сделать вывод, что в древности были рабовладельцы и рабы; первые были плохие, но жили хорошо, вторые же были хорошими, но жили, напротив, плохо. (см. Гумилёв Л. Н. *Поиски вымышленного царства* М., 1974).

(А. Введенский “Элегия”)

В искусстве раннего авангарда наиболее последовательно этот образ отражён в творчестве Оливье Мессиана⁸, который считал время с его печалью и томительностью бездной, которой противостоит жажда жизни и света, воплощённая в ликующих вокализах птиц.

Птицы — один из ключевых символов всего творчества композитора. Голоса отдельных птиц и их “ансамбли” часто служили Мессиану ритмо-интонационным материалом, а в наиболее известном его произведении — “Квартете на конец времени” — служат основой программного образа, который концептуально организует весь темброритмический ряд, в звуках выражая основные положения философии творчества художника.

Восемь частей “Квартета” Мессиана рисуют развёрнутую систему различных типов времён, их смены и взаимодействия. Эту систему можно представить в виде следующей таблицы:

ВРЕМЯ

(часть 1 “Литургия кристалла”)

<i>абсолютное</i>	<i>реальное</i>
ч.5 “Хвала вечности Иисуса”	ч.4 “Интермедия”
ч.8 “Хвала бессмертию Иисуса”	
<i>временная перспектива</i>	
ч.3 “Бездна птиц”	

КОНЕЦ ВРЕМЕНИ

(ч.6 Танец ярости для семи труб
ч.2 “Вокализ для Ангела,
возвещающего конец времени”
ч.7 “Снопсы радуг для Ангела,
возвещающего конец времени”)

Первая часть знаменует начало времён, когда заключённое в одной точке, сжатое, “свёрнутое” время начинает своё течение. Кристалл — многогранный минерал, камень обозначает твёрдость и неизменность, неизбежность всего имеющего произойти, предопределённость. О том же писал Михаил Кузмин:

*Держу невиданный кристалл,
Как будто множество зеркал
Соединило грани.*

⁸ Подр. см.: Тростников М. В. *Пространственно-временные параметры в искусстве раннего авангарда (Кузмин, Заболоцкий, Хармс, Введенский, Мессина)* // Вопросы философии 1997 №10. В тексте приводится небольшой отрывок из этой статьи.

*Особый в каждой клетке свет:
То золото грядущих лет,
То блеск воспоминаний.*

“Литургия кристалла”, согласно комментариям Мессиана, — это время между тремя-четырьмя часами утра; пробуждение птиц: дрозд или соловей — солист импровизирует, “окружённый, словно звучащей пылью, ожерельями трелей, теряющихся где-то высоко в ветвях”.

“Абсолютное” время Мессиана — это время мифологическое, обратимое, религиозное. Сам Мессиаан писал о своём желании передать в частях квартета “идею бесконечности”, т.е. того самого “бесконечного бытия”, связанного для европейца в первую очередь с образом Иисуса.

“Реальное” время, воплощённое в 4 части квартета, — это время историческое, линейное, необратимое, “.

Птицы Оганова организуют всю композицию текста. Они придают ему динамизм, вводят в пространственно-временные рамки определённого континуума, позволяют выстроить иерархию образов.

В обобщённом виде модель жизни по Оганову будет выглядеть следующим образом:

ЖИТЬ (<i>абсолютное время</i>)				
купаться	есть	смотреть	держаться	заснуть
(реальное время)				
налететь	спуститься	взмыть		
(циклическое реальное время)				
ИГРАТЬ (<i>абсолютное время</i>)				

Под циклическим реальным временем понимается структура, характеризующаяся повторами макроциклов (в отличие от микроциклов, представленных реальным временем). Реальное время необратимо, абсолютное время обратимо, циклическое реальное время обратимо относительно. Первое можно представить в виде прямой линии, второе — в виде круга, третье — в виде спирали.

При плоскостной трансформации двухмерного пространства в трёхмерное круг становится шаром, спираль — цилиндром, прямая — кубом. А эти три фигуры считаются в живописи основными, базовыми формами, своеобразной инвариантной структурой любого предмета. Отец современного искусства Поль Сезанн считал, что основная проблема, стоящая перед живописцем, заключается в том, чтобы привести все формы к цилиндру, кубу или шару. Например, яблоко — это шар, чашка — цилиндр, а что касается куба, то он встречается в бесконечном числе предметов, от спичечной коробки до небоскреба.

Иначе говоря, комбинация трёх типов времени в “Сне Нины” позволяет говорить о структурировании модели времяустройства миро-

здания. Речь идёт о единовременном слиянии темпоральных форм экзистенции, т.е. о моделировании и формулировке основного закона существования любой динамической системы, к числу которых, безусловно, относится культура.

Однако такая схема, безусловно, неполна. Если систему представлять как упорядоченное множество, некое определённым образом организованное пространство, то, во-первых, в этом пространстве должен быть центр, во-вторых оно должно быть определённым образом ориентировано, т.е. поляризовано. Эту роль в тексте Оганова выполняют три ключевых слова, три существительных: **сон, крест, птицы**. Рассмотрим первые два подробнее.

Символика сна настолько многообразна, что даже краткий очерк, посвящённый ей рискует разрастись в монографию реферативного типа. Поэтому ограничимся наиболее очевидным исходя из анализируемого текста пластом — пластом церковным, Библейским.

«В Библии различаются разные виды снов: сны обыкновенные, естественные и сны, посылаемые человеку свыше. Последние сны с самых древних времён служили средством для открытия воли Божией человеку, и многие из них отличались своим высокопророческим значением»⁹.

В качестве примера можно привести один из наиболее известных библейских сюжетов, имеющих в искусствоведении название “Лестница Иакова” и изложенный в книге Бытия, 28:10-22. “Остановившись на ночлег по пути в Харран, Иаков взял несколько камней, сделал из них изголовье и лёг спать. Ему приснилась лестница, доходившая до самого неба, по которой вверх и вниз сновали ангелы. Сверху к ним обратился Бог, обещая отдать ему и его потомству — израильтянам — землю, на которой он лежал. Проснувшись, Иаков соорудил из камней колонну и возлил на неё елей и нарёк это место Вефиль — “дом Божий”. Этот сюжет впервые появляется в раннем христианском искусстве и с тех пор получает широкое распространение. В средние века он считался “типом” (или “символом”) Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли. Вершина лестницы обычно упирается в край облаков, с которых вниз взирает Бог. Ангелы поднимаются и спускаются по ступеням лестницы. Иаков лежит спящий у её основания, под головой у него большая глыба или каменная плита. Место, где был основан Вефиль, как считается, было священным ещё в древнейшие времена, задолго до того, как евреи прибыли в Ханаан. Древние полагали, что сны — суть непосредственные откровения Бога, и поэтому естественным было спать в таких местах в ожидании откровения Божественной воли. Лестница — это реминисценция лестницы к вавилонскому “Зигурату”,

⁹ *Библейская энциклопедия* в 2-х книгах. Книга 2 н-я. NB-press ЦЕНТУРИОН АПС М., 1991, С.167

которая простиралась от основания башни до храма на самой вершине, где пребывал Бог”¹⁰.

Таким образом, в названии отрывка реализуется известная максима главным образом известная по пьесе Кальдерона — “жизнь есть сон”. Но сон в данном случае — не иллюзия и обман (“мир — это только сон, а я-то думал — явь! Мир — сон, а я-то думал — явь! — Р. Тагор), не кошмар и бред (сон разума рождает чудовищ — Гойя), но наиболее адекватный способ познания мира в Библейском смысле этого термина, впервые аллегорически разработанный в европейской литературе в первой части “Романа о розе”, написанной Гильомом де Лоррисом (классический пример подобного сна в новой российской поэзии — “Сон Адама” Н. Гумилёва).

Иначе говоря, в основе текста Оганова (равно как и всего его творчества) лежит определённая философская доктрина, идея. И в этом неожиданно проявляется его близость одному из представителей совершенно иного искусства — живописи — великому русскому художнику Павлу Корину, его к сожалению не завершённого эпического полотну “Реквием” (“Русь уходящая”).

“Живопись Корина, конечно, — живопись “идейная”. У него всё с большой буквы: Искусство, Художник, Человек. Как ни странно, эти заглавные буквы ведут нас не к конкретности собственных имён, но в сторону абстрактных понятий. Корин — художник высочайшего уровня абстракции, поскольку абстрагирует само по себе отвлечённое: понятие “духа”. Искусство его, если говорить любимым бердяевским словом, пневмоцентрическое: ничего, кроме духовности. “Надо оторваться от земли, как заклинал он сам себя. “Моё искусство должно быть духовно титаническим. На высоты духа!”¹¹.

Эти слова вполне применимы и к творчеству Оганова, человека, сочетающего, как и Корин, традиционную православную воцерковленность, превосходное знание и следование канонически строгой форме (в данном случае — эпосу) и новаторски-абстрагированное авангардное сознание: “Нас просто дезориентирует вредный предрассудок, что форма в искусстве бывает прогрессивная и реакционная <...> Архаизм Корина гипертрофирован до той точки абсурда, где превращается в нечто другое. Искусство его пугает, а это верный признак радикализма”¹².

¹⁰ Холл Дж. *Словарь сюжетов и символов в искусстве* М.: КРОН-ПРЕСС 1996, С.250. Более подробно о символике сновидений см. Тростников М.В. *Мотив сна в поздней лирике Лермонтова (1841)* Slavica Russica VII Trieste, 1999; Голубев А.П. “Роман о розе” и особенности средневековой культуры. Калуга, 1995, гл.3 Сновидение.

¹¹ Дёготь Е. *Живопись, вздёрнутая до экстаза* Сегодня 20.04.1993 С.10

¹² Указ. Соч.

О радикализме Оганова выше сказано уже немало. Обратимся теперь к архаизму. С точки зрения архитектоники данного текста вторым ключевым словом является не просто существительное “крест”, а контекстуально неразложимое сочетание “виноградный крест”¹³, объединяющее три основных христианских символа: виноград, виноградная лоза и виноточило.

Виноград в христианском искусстве — символ евхаристического вина и потому крови Христа, виноградная лоза — общепринятый символ Христа и христианской веры, основанный на Библейской метафоре, в частности, в притче Христа о виноградной лозе: “Я есмь истинная виноградная лоза” (Ин., 15:1-17), виноточило (виноградный пресс) — трансформация креста (особенно на французских витражах XVI в.), и, следовательно, является буквальной аллегорией доктрины “Реального присутствия Господа в Евхаристии”¹⁴. “Затем священник приступает к боковому жертвеннику, на котором постановлены Чаша и дискос. Все те частицы, которые оставались доселе на дискосе и были вынуты на Проксодии в воспоминание святых, в упокой усопших и в душевное здравие живущих, теперь погружены во Святую Чашу и в сём действии их погружения приобщается Телу и Крови Христовой вся Церковь Его — и та, которая ещё странствует и воинствует на земле, и та, которая уже торжествует на небесах: Богородица, пророки, апостолы, отцы церковные, святители, отшельники, мученики, все грешные, за которых были вынуты части, на земле живущие и отошедшие, приобщаются в эту минуту Телу и Крови Христовой. И священник, предстоя в такую минуту пред Богом, как представитель всей Его Церкви, испивает из Чаши сие причащение всех и, приемля в себя приобщение всех, молится о всех, да омыются грехи их, ибо за искупление всех принесена жертва Христом как за тех, которые жили до Его пришествия, так и за тех, которые жили по пришествии Его. И как бы ни была грешна молитва его, но священник возносит её за всех, даже за самых святейших, ибо, как сказал Златоуст, общее предлежит очищение вселенных”¹⁵.

Мироощущение художника несколько трансформирует эту картину. Для человека невоцерковленного или неверующего художник становится демиургом¹⁶. Для человека верующего, как Корин и Оганов, художественный талант есть Дар Божий, создание литературных, живописных, музыкальных произведений приобретает черты миссии, испол-

¹³ *Просто дуб — что! Вот зимний дуб — это существительное (Ю. Нагибин).*

¹⁴ Холл Дж. Указ. Соч., С.130-131

¹⁵ Гоголь Н. В. *Размышления о Божественной Литургии* // Гоголь Н.В. *Духовная проза*. М.: Русская книга, 1992, С.383-384.

¹⁶ *Поэт — Бог, обладающий целым сонмом толкователей с высшим филологическим образованием (И.Померанцев).*

нения определённого Господом предназначения. Таким образом художник оказывается в роли священника, предстоящего Предвечному, а его произведения — молитвы, возносимые за всех сущих (*И творчество, и чудотворство — Б. Пастер-нак*). Читатель же оказывается прихожанином, присутствующем на богослужении.

Следовательно, в окончательном виде макрокосм анализируемого текста примет следующий вид:

ЖИТЬ (<i>абсолютное время</i>)				
купаться	есть	смотреть	держать	заснуть
<i>(реальное время)</i>				
ПТИЦЫ				
налететь	спуститься	взмыть		
<i>(циклическое реальное время)</i>				
ИГРАТЬ (<i>абсолютное время</i>)				

ВИНОГРАДНЫЙ КРЕСТ

Геометрически структура текста образуется пересечением горизонтали и вертикали, что неожиданно роднит принципиальную графическую схему текста Оганова с великим фильмом А. Хичкока “Психоз”, в котором, по выражению А. Гениса, режиссёр вскрыл и вывернул наизнанку тайники души среднего американского индивидуума, показал противоречия, комплексы, страхи и табу типичного американского характера, и, шире, всей нации.

Из приведённой схемы явствует, что зеркальная дихотомия текста Оганова также строится на оппозиции и единовременном взаимопроникновении вертикали и горизонтали. И именно они образуют полюса внутреннего макрокосма, обозначают рамки системы, динамический характер которой определяется её центром, а в центре системы Оганова стоит образ птицы — вечной аллегории души.

Вряд ли правомерно пытаться точно определить национальную принадлежность описываемой Огановым души. Она может быть и русской, и армянской, и грузинской, и сербской. Суть её состоит в том, что душа эта — христианская в изначальном, апостольском смысле слова.

И здесь вновь напрашивается параллель с Коринным, точнее, с одним из этюдов к “Реквиему” — портрету архиепископа Владимира: “В сумрачном интерьере храма или молельни, слегка склонив голову, стоит фигура в архиерейском облачении и митре. Неведомо откуда бьющий сверху луч света выявил детали облачения: камень митры, фигурную рукоять и драгоценную обниз посоха. Над плечом иерарха и за его фигурой, в зыбком свете многочисленных свечей и разноцветных лампад, угадывается строгий образ Спаса оглавого. У опущенной правой руки иерарха изображено кадило с тлеющими углями ладана <...> По

свидетельству жены художника, П. Т. Кориной, сам Корин почти никому не показывал этот этюд, отговариваясь тем, что вещь не закончена, лицо иерарха не прописано, хотя сегодня становятся ясными подлинными причины небрежения мастером своим творением. Во-первых, этот лик, а перед нами именно лик, а не лицо — не нуждается в прорисовке — он уже есть. Во-вторых, перед нами не просто образ, портрет какого-то духовного лица, но портрет духовности как таковой, и притом такой концентрации и силы, что аналогии можно найти только в иконе¹⁷.

Представляется, что маленький шедевр Оганова “Сон Нины” можно назвать словесной иконой, вербализованным отображением трансформированного в контексте авангарда макрокосмом ортодоксально-христианского менталитета, одна из основных черт которого — бескомпромиссность, беспощадная искренность, публицистичность в лучшем смысле этого слова. Так в небольшом отрывке, как в капле росы отражается мир, отображены основные черты идиостиля прекрасного современного прозаика Ивана Ивановича Оганова.

¹⁷ Нарциссов В. В. *Русь уходящая* Наше наследие 1989. II С.202.