

---

---

Санкт-Петербургский государственный университет

*Екатерина Биберган*

**РЫЦАРЬ БЕЗ СТРАХА И УПРЕКА**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
ПРОЗЫ  
ВЛАДИМИРА СОРОКИНА**

Санкт-Петербург  
2011

ББК 83.3(2РОС=РУС)6

УДК 821.161.1.0

Б77

**Ответственный редактор —**

д. ф. н. *О. В. Богданова*

**Биберган Е. С.**

**Б77 Рыцарь без страха и упрека: Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина.** Научная монография. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. — 224 с.

ISBN 5-8465-0359-9

Представленная монография затрагивает творчество одного из наиболее ярких представителей современной культуры – писателя-классика XXI века Владимира Сорокина.

Анализ постмодернистских тенденций Сорокина позволяет проследить развитие концептуалистского направления в русской литературе.

Подход исследователя основан на анализе произведений разных жанров (рассказ, повесть, роман) и выявлении общих концептуалистских приемов, используемых Сорокиным в его текстах.

Единство подхода обеспечивается цельностью исследовательской позиции.

ISBN 5-8465-0359-9

© Биберган Е. С., 2011  
© Филологический факультет СПбГУ, 2011

---

•

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
Идейно-художественное своеобразие рассказа Владимира Сорокина «Настя» .....	8
Идейно-художественное своеобразие Рассказа Владимира Сорокина «Аварон» .....	58
Идейно-художественное своеобразие романа Владимира Сорокина «День опричника» .....	74
Идейно-художественное своеобразие романа Владимира Сорокина «Сахарный Кремль» .....	120
Идейно-художественное своеобразие повести Владимира Сорокина «Метель» .....	179
БИБЛИОГРАФИЯ .....	223

---

---

•

## ВВЕДЕНИЕ

Современный литературный процесс — явление живое, подвижное, изменяющееся, вбирающее в себя многообразные и многочисленные образцы художественно-эстетических систем. В настоящий момент основные тенденции развития современной русской литературы определяет постмодернизм как доминирующая и преобладающая общность философских представлений, опосредующая сложный комплекс воззрений на мир и творческих принципов, их воплощающих.

С особой силой постмодернистские тенденции проявили себя в современной русской литературе и разнообразно отразились в творчестве молодых писателей конца XX — начала XXI века. Данная монография посвящена анализу творчества писателя Владимира Сорокина, одного из самых ярких представителей прозы постмодернизма последних десятилетий.

Владимир Георгиевич Сорокин — прозаик, драматург, ведущий представитель московской концептуальной школы, родился 7 августа 1955 года в поселке Быково Московской области. В 1977 закончил Московский институт нефтехимической и газовой промышленности им. Губкина. Но по специальности не работал и, будучи инженером-механиком по образованию, занимался книжной графикой, живописью, участвовал во многих выставках в рамках концептуального искусства.

К прозе Владимир Сорокин обратился в 14–15 лет. Долгое время он писал для небольшого круга друзей. «Я с самого нача-

ла считал себя художником, а собственно прозой пробовал заниматься лишь с четырнадцати лет, и очень кратковременно. Мне тогда показалось, что все получается как-то очень легко. Это было неинтересно»<sup>1</sup>.

В середине 1970-х Сорокин попал в среду московского художественного андеграунда, узнал концептуалистов Илью Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Этот период в жизни автора крайне важен для его дальнейшего творческого развития. Ведь, как потом напишет сам Сорокин, именно живопись подтолкнула его к занятию прозой. По словам Владимира Сорокина, работы художников-концептуалистов произвели на него сильное впечатление и во многом изменили его отношение к эстетике вообще: «До этого я воспринимал исторический и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым... А тут вдруг увидел, что наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса. Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня к занятиям прозой»<sup>2</sup>.

С 1978 года Сорокин обращается к прозе, пишет романы «Очередь» (1982–1983, 1-я публ. 1985), «Сердца четырех» (1993), «Норма» (1994), «Роман» (1994), «Тридцатая любовь Марины» (1995), «Первый субботник» (1998), «Голубое сало» (1999), «Пир» (2000), «Лед» (2002), «Путь Бро» (2004), «23 000» (2005), «День опричника» (2006), «Сахарный кремль» (2008), «Метель» (2010), сборник «Четыре» (помимо пяти рассказов в сборник вошли киносценарии «Копейка», «Четыре» и либретто к опере «Дети Розенталя», 2005). Сорокин является и автором пьес «Пельмени» (рус. изд. 1989), «Дисморфомания» (рус. изд. 1990), «Русская бабушка» (рус. изд. 1995), «Dostoevskytrip» (1997), «Капитал» (2007), «Занос» (памяти Д. Пригова, 2009), киносценария «Москва» (в соавт. с А. Зельдовичем, 1997). «Безумный Фрид» (в соавт. с Т. Диденко и А. Шамай-

---

<sup>1</sup> Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. М.: Росслит, 1992. С. 119.

<sup>2</sup> Там же.

ским, 1994), «Копейка» (в соавт. с И. Дыховичным, 2001), «Четыре» (в соавт. с Хржановским, 2004), «Вещь» (в соавт. с И. Дыховичным, 2004), «Cashfire» (в соавт. с А. Зельдович). Тексты Сорокина использованы в спектакле Л. Додина «Клаустрофобия».

Владимир Сорокин, член Российского ПЕН-клуба, является обладателем Букеровской премии (1992, за роман «Сердца четырех»), премии Андрея Белого (1999, за роман «Голубое сало»; 2001, за «особые заслуги в развитии русской литературы»), премии «Либерти» (2005), премии министерства культуры Германии. Произведения Владимира Сорокина широко издаются, переведены на многие языки мира и имеют устойчивую популярность на Западе.

Пресса о творчестве Сорокина обширна. Выход новой книги Сорокина сопровождается пристальным вниманием не только со стороны критиков, литературоведов, но и журналистов, политических деятелей, широкого круга читателей. Его произведения многократно анализируются в критике, получают различные интерпретации.

Своим творчеством Сорокин заставляет переосмыслить идеи, цели и способы воплощения действительности современным писателем. «Писатель в истолковании Сорокина сегодня становится дизайнером. Обесценивший идею репрезентации и упразднивший критерий сходства с оригиналом, он меняет словарь отечественной эстетики. Отучая читателя от значительности темы, изымая из книги внутреннюю мысль, вычеркивая из литературы нравственный посыл, Сорокин предлагает взамен набор формальных принципов — соотношение языков, распределение текстовых объемов, игру стиливых ракурсов. Современный автор занят манипуляцией повествовательными структурами за пределами их смысла. Содержание выходит за пределы: мы не узнаем из книги ничего такого, чего не знали до того, как ее открыли. Себя Сорокин тоже считает дизайнером текста. Художник и по образованию и по призванию Сорокин, описывает свою манеру в терминах изобразительного, а не словесного искусства: “Я получаю колоссальное удовольствие,

играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа — слово как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят — как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: “Это не люди, это просто буквы на бумаге”»<sup>1</sup>.

Целью данной работы стало изучение творчества Владимира Сорокина, осмысление сложного и неоднозначного художественного мира писателя, выявление основных черт его писательской манеры, ставших традиционными для его произведений, выявление констант художественного мира писателя.

На данный момент о Владимире Сорокине существует множество критических статей, акцент в которых, как правило, делается на фигуре самого автора, на его месте в современном литературном процессе в ущерб исследованию его писательской манеры. Что же касается литературоведческих работ, включающих в себя научное исследование творчества писателя, — их на данный момент крайне мало. Предпринятый анализ текстов писателя позволит выявить и проанализировать основные положения художественной традиции Сорокина, его приемов, поэтики, системы образов и др.

---

<sup>1</sup> *Генис А.* [О В. Сорокине] // <<http://www.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBT.03.shtml>>

### Идейно-художественное своеобразие рассказа Владимира Сорокина «Настя»

Рассказ «Настя» входит в состав романа В. Сорокина «Пир» (2000). Главной героиней рассказа является девочка Настя Саблина. 6 августа, в день, когда разворачиваются события рассказа, Настя отмечает свое шестнадцатилетие. В пространственно-временном отношении действие рассказа занимает одни сутки — с утра до глубокой ночи, события разворачиваются в усадьбе Саблиных.

Важно заметить, что в начале рассказа Сорокин не определяет времени, в котором происходят события. Об эпохе читатель может догадаться лишь по характерным ее чертам: классический образ русской усадьбы, дворянское семейство, нянюшка, лакей Павлушка — все черты указывают на XIX век (точнее — на его середину или вторую половину).

Рассказ начинается с описания пейзажа — раннее утро, все вокруг просыпается ото сна: «Серо-голубое затишье перед рассветом, медленная лодка на тяжелом зеркале Денеж-озера, изумрудные каверны в кустах можжевельника, угрожающе ползущих к белой отмойне плеса»<sup>1</sup> (с. 7). По своему стилистическому облику, по лексическому составу данный фрагмент тяготеет к описанию природы языком XIX века, типичным для эпохи романтизма. Далее такое предположение (о стилизации) упрочивается: уже в следующем абзаце Сорокин, описывая усадьбу Саблиных, рисует традиционный образ русской усадьбы XIX века: «Теплые ступни узнали прохладное дерево, доски благодарно скрипнули. Настины руки легли на облупившиеся

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на рассказ В. Сорокина «Настя» даются по изд.: *Сорокин В. Пир*. М.: Ad Marginem, 2001, — с указанием страниц в тексте.

перила, глаза до слез всосали замерший мир: левый и правый флигеля усадьбы, молочную зелень сада, строгость липовой аллеи, рафинад церкви на пригорке, прилегшую на траве иву, скирду скошенного газона» (с. 7). Все эти детали являются частью канонизированного — в том числе и литературой — образа русского быта XIX века. Читательское предчувствие начинает работать в рамках правил произведений И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого. И следующий за этим описанием текст Сорокина не обманывает это предчувствие. Автор описывает единение, гармонию человека и природы: «За озером медленно сверкнула искра, влажный мир качнулся и стал разворачиваться к солнцу.

— Я люблю тебя, — прошептала Настя первым лучам, повернулась и вошла в спальню» (с. 7).

Настя совершает обыкновенное, типичное действие, свойственное большинству барышень XIX века — делает записи в дневнике, доверяя ему все самые сокровенные мысли: «Мне шестнадцать лет. Мне, Настасье Саблиной! *Воистину* странно, что я не удивляюсь этому. Отчего же? Хорошо ли это или *дурно*? Сегодня — самый важный день в моей жизни. Как я проведу его? Запомню ли я его? *Надобно* запомнить все до мелочей, каждую каплю, каждый листочек, каждую свою мысль. Надобно думать хорошо. *Рара* говорит, что добрые мысли озаряют нашу душу, как солнце <...>» (с. 8; выд. мною. — Е. Б.). Сорокин мастерски воссоздает образность, тональность, стилистику дневниковой записи, примеры которой неоднократно встречаются в произведениях писателей XIX века. И главная деталь, которая позволяет легко погрузиться в быт и атмосферу ушедшего столетия — это то, как Сорокин воссоздает особенности речи описываемой эпохи. Именно благодаря языковым особенностям текста Сорокин добивается отождествления в читательском сознании Насти Саблиной с ее претипами — барышнями из романов XIX века. В своей речи героиня Сорокина употребляет высокую (= устаревшую) лексику («воистину», «надобно», «дурно»), о родителе говорит (думает) по-французски («Рара»).

Наступает утро, солнечные лучи проникают в комнату героини. Настя закрыла дневник, но тут «скрипнула дверь, и мягкие руки матери сомкнулись вокруг ее запястий» (с. 9). Поздравить Настю приходит ее мать. Далее следует типичная для литературы XIX века встреча ребенка с «маменькой» утром, приветствие матушки в начале нового дня:

«— Ах ты, ранняя пташка...

— Maman <...>

Ma petit fillette. Tu as bien dormir?

Certainement, maman.

Они замерли, обнявшись <...>

— Присядь, ангел мой. У меня что-то есть для тебя.

Настя села рядом с матерью. Они были одинаковые ростом, похожи сложением, в однотонных голубых сорочках. Только плечи и лица были разные» (с. 9).

Сорокин настраивает читательское сознание на литературные тексты XIX века, повествующие о жизни дворянского рода, о мире русской усадьбы «золотого века». На протяжении этой части текста автор постоянно приподносит читателю некие «добавки», которые подпитывают уверенность в том, что данный текст подобен романам русской классики — Тургенева, Гончарова, Толстого. Читательское предчувствие ожидает развертывания сюжета по канонам романов о дворянском гнезде. Внешне ничто не предвещает чего-либо необычного, какого-либо отхода от канонических правил построения такого рода текстов. Но с самого начала рассказа, словно маячки, появляются знаки, которые могут быть незаметны с первого взгляда, но которые указывают на некое несоответствие. Они словно специально не вписываются в общий характер повествования, контрастируют с каноническим стилем, языком, манерой описания и повествования текстов XIX века. Пример тому встречается уже во втором абзаце рассказа. Сорокин описывает пробуждение Насти, она выходит на балкон полюбоваться открывающимся видом на озеро:

«Настя повернула медную ручку балконной двери, толкнула. Толстое стекло поплыло вправо, дробя пейзаж торцевыми

косыми гранями, беспощадно разрезая лодку на двенадцать частей. Влажная лавина утреннего воздуха навалилась, объяла, бесстыдно затекла под сорочку. Настя жадно потянула ноздрями и шагнула на балкон» (с. 7).

На фоне метафорически красочного описания, множества эпитетов, что придает повествованию утонченность и возвышенность, появляются штрихи некой телесности, физиологизма, которые со всей очевидностью контрастируют с общим характером описания. Появляются приметы и детали общей критики, которые читательское сознание не может отождествить с канонами XIX века и которые идут явно вразрез с общим характером текста. Именно они и являются маячками, незаметно подготавливающими читателя к необычности (= нетипичности) дальнейшего развертывания сюжета. Наряду с «бесстыдством» влажного утреннего воздуха особенно грубой и физиологичной становится фраза «потянула ноздрями».

Примеры такого рода мерцают на протяжении всей первой части текста Сорокина. Более того, следует заметить, что эти черты повествования начинают обнаруживать себя все чаще и, если в начале рассказа они едва заметны, то постепенно автор выписывает их все более ярко и демонстративно.

Так, например, мать дарит Насте бриллиантовое сердечко на тонкой золотой цепочке. Настя тут же примеряет его:

«— Мне к лицу? — Настя выпрямилась, выставив вперед юную крепкую грудь» (с. 10).

Или к Насте заходит ее няня:

«— Няня! — Настя подбежала, бросилась на дебелию грудь.

Прохладное тесто няниных рук сомкнулось вокруг Насти <...> няня быстро-быстро целовала голову девушки большими холодными губами <...>

— Хосподи, золотце мое, Хосподи, сирибро мое! <...>

Туша няни сотрясалась, громко дыша <...> Настя ожесточенно вывернулась, оттолкнулась от квашни няниного живота» (с. 10).

Интересно заметить, что это описание дается Сорокиным с точки зрения Насти (именно она ощущает, что губы няни холодные, что ее руки словно тесто, а живот похож на квашню, няня кажется ей «тушей»). Все эти сравнения оказываются связаны с продуктово-пищевыми качествами. Настя словно воспринимает няню как нечто съестное, съедобное. Это наблюдение оказывается очень важным для дальнейшего осмысления сюжета: уже через несколько страниц гости Саблиных будут в таком же ключе оценивать саму Настю.

Во многом смысло(идейно-)определяющим становится и описание разговора с матерью:

«— Мама... Настя запрокинула голову назад, увидела перевернутое лицо матери, обняла.

Неузнаваемое зубастое лицо нависло, тесня лепных амуров потолка <...>» (с. 9).

Не только нетрадиционное описание заставляет почувствовать нетипичность дальнейшего хода событий, но и подбор используемых писателем и его героями лексических единиц. Прочитав текст рассказа до конца, читательское сознание возвращается к этому описанию — эти слова как бы предрекают будущее развертывание сюжета: «перевернутое лицо матери» — законный для сорокинских текстов перевертыш, слом повествования, а «зубастое лицо» в итоге становится неким символом отношения к Насте ее родных, близких ей людей. Сорокин, таким образом, незаметно подготавливает читателя к дальнейшему ходу событий.

Далее няня готовит Настю к завтраку: «Обмыв Настино тело смоченной лавандовой водою губкой, няня растерла ее влажным и сухим полотенцами, одела и стала заплетать косу» (с. 11). Здесь следует разговор Насти с няней, в котором последняя произносит во многом смысловую и сюжетопределяющую реплику.

Настя спрашивает няню, помнит ли та свое шестнадцатилетие, на что няня отвечает: «— Хоссподи, да я уж тады на сносях была!

— Так рано? А, ну да! Тебя же в пятнадцать сосватали.

— То-то ж и оно, золотце мое <...> К двадцати годам у меня один бегал, другой в люльке кричал, третий в животе сидел. Во как! <...>

— А я никого не родила <...>

— Хосподи<sup>1</sup>, о чем тужить-то, золотце мое! — колыхнулась няня. — Тебе ли красоту на семя пущать? Ты на другое сподоблена» (с. 11).

На этом разговор героинь заканчивается. Но последняя реплика няни порождает некую интригу, читатель так и не узнает из этого разговора, на что же «сподоблена» Настя. Что же есть такое, что оказывается более важным для девушки из знатной семьи, чем рожать детей, наследников фамилии?

Настя отправляется на завтрак. «На белой веранде задуманно похрипывал самовар, наглый плющ лез в распахнутые окна, молодой лакей Павлушка гремел посудой. Отец, мать и Лев Ильич сидели за столом.

Настя вбежала:

— Good morning!» (с. 11).

Вновь Сорокин дает, казалось бы, традиционное описание: лето, завтрак на веранде, кипящий самовар, лакей, накрывающий на стол. Но в это описание вновь вкрадываются чуждые характеру повествования элементы: на фоне общего романтического описания появляются грубые детали: самовар похрипывал «задушенно», плющ назван «наглым».

Как явствует из приведенной цитаты, юная героиня, выйдя на веранду, здоровается с присутствующими на английском языке: с одной стороны, автор словно бы акцентирует ее образованность, серьезность дворянского воспитания, но с другой стороны, явно отсылает к кинематографическому образу еще одной дворянской наследницы (к современному кинофильму по

---

<sup>1</sup> Заметим, что слово «Хосподи» написано в данном случае через одну «с», тогда как во всех предыдущих оно имеет написание «Хоссподи». Вряд ли данное обстоятельство могло иметь смысловую нагруженность, скорее — становится свидетельством отсутствия тщательной редакторской вычитки текста (т.н. «авторская редакция»).

«Барышне-крестьянке» А. С. Пушкина — режиссер А. Сахаров, «Мосфильм», 1995 год).

Настю приветствует Лев Ильич (интересно, что автор не объясняет, кем Лев Ильич приходится Саблиным): «— А-а-а! Именинница! — Нескладный, угловатый, как поломанный шезлонг<sup>1</sup>, Лев Ильич принялся вставать.

— Попрыгунья<sup>2</sup>, — подмигнул жующий<sup>3</sup> отец <...>

— Спасибо, рара!» (с. 12).

Далее следует интересное сравнение. Отец просит Настю: «— Покажись, русская красавица.

Она вмиг отпрянула, встала в первую позицию, развела руками: летнее оливковое платье с вышивкой, голые плечи, бисерная лента вокруг головы, вспыхивающий бриллиант на средостении длинных ключиц.

— Voila!<sup>4</sup>

— Леди Макбет Мценского уезда! — белозубо засмеялся отец.

— Сережа, Бог с тобой! — махнула салфеткой мать» (с. 12).

---

<sup>1</sup> Употребляя слово «шезлонг», Сорокин вновь запутывает читателя относительно временных рамок. Это слово в читательском сознании выделяется из общего набора лексических единиц, используемых в тексте, становясь, как бы ярким пятном, не заметить чужеродность которого невозможно. Это еще один маячок, указывающий на нетипичность, «ненормальность» происходящего.

<sup>2</sup> Возникает аллюзия к рассказу А. Чехова «Попрыгунья».

<sup>3</sup> Автор снова акцентирует тему еды. В авторской ремарке Сорокин употребляет эпитет «жующий». Можно предположить, что в любом другом случае отсутствие этого эпитета не сильно бы повлияло на смысл высказывания и на общий смысл произведения в целом. Но автор делает акцент именно на этом. Любой фрагмент текста сводится к пище. В итоге родители Насти предстают как «зубастое лицо» (с. 9) матери и «жующий» (с. 12) отец.

<sup>4</sup> В данном контексте любопытно использование слова «Voila». С одной стороны — междометие, с другой стороны, оно в своем графическом оформлении напоминает и порождает иное слово, иную аллюзию. В контексте французских «рара» и «тапан», английского «good morning» реплика «voila» не выглядит чужеродной. Но в контексте съестных намеков и продуктовых характеристик персонажей «voila» легко (на зрительно-игровом уровне) трансформируется в «viola», порождая сравнение юной барышни с высококачественным финским сыром.

Интересно заметить, что отец просит Настю показаться во всей красоте (обращение почти сказочно-фольклорное — «русская красавица»), и при этом сравнивает ее с леди Макбет Мценского уезда, героиней очерка Н. Лескова. Важно заметить, что отец сравнивает ее не с Катериной Измайловой, а именно с леди Макбет Мценского уезда. Казалось бы, эти именованья являются синонимами, но в своем очерке Лесков разделяет их. Именно с этого и начинается его произведение: «Иной раз в наших местах задаются такие характеры, что, как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета. К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму, после которой наши дворяне, с чьего-то легкого слова, стали звать ее леди Макбет Мценского уезда»<sup>1</sup> (с. 31). Таким образом, Екатерина Измайлова становится леди Макбет Мценского уезда только после совершившейся драмы. Сорокин тем самым снова предпосылает некое предзнаменование необычного (возможно страшного, шокирующего) хода событий.

Интересно и то, почему, увидя Настю во всей красоте, отец сравнивает ее именно с героиней Лескова, ведь «Катерина Львовна не родилась красавицей <...>» (с. 31). Скорее основанием для такого сравнения является не красота Катерины, а связанный с ней дух драматичности.

Более того, уже следующая после отцовского сравнения реплика матери содержит еще одно имя — Сергей. Важно, что это первый раз, когда автор сообщает имя отца Насти. Уже на зрительном уровне читательское сознание проводит параллель (в диалоге слова «Леди Макбет Мценского уезда» и «Сережа» стоят параллельно друг другу): имя отца Насти выбрано неслучайно. Его внешние черты сходны с чертами героя Лескова.

Сорокин: «Настя поцеловала его (отца. — *Е. Б.*) в просвет между черной бородой и крепким носом» (с. 12)

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст очерка Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» даются по изд.: *Лесков Н. Избранные сочинения*. М.: Художественная литература, 1979, — с указанием страниц в тексте.

Ср. у Лескова: «<...> молодец с дерзким красивым лицом, обрамленным черными, как смоль, кудрями и едва пробивающейся бородкой» (с. 33).

Для такого рода намеченной параллели возникает важное препятствие: Сергей (герой Лескова) — простой мужик, крестьянин, а отец Насти — дворянин. Но уже на следующей странице сорокинского текста читатель узнает историю рода Сергея Саблина:

«— Барин, сливки простыли... Подогреть? — спросил конопатый Павлушка.

— Я третий раз тебе говорю — не называй меня барином, — раздраженно качнул крепкими плечами отец. — Мой дед землю пахал!»<sup>1</sup> (с. 13).

И этот факт оказывается настолько принципиальным для Сергея Саблина, что Павлушку за эту оговорку наказывают поркой. Впоследствии Саблина скажет о муже: «Он потекает своей мужицкой природе... он... он ведь мужик в третьем... нет... во втором поколении... он сморкается в землю до сих пор...» (с. 52).

Исходя из этого, сравнение Саблина с героем Лескова оказывается вполне правомерным. Таким образом, автор готовит читателя к неким драматичным, возможно страшным событиям, ведь в произведении Лескова Сергей погубил Катерину Измайлову.

Во время завтрака гость Саблиных преподносит Насте подарок ко дню рождения: «Лев Ильич протянул Насте костлявый кулак, раскрыл. На смуглой, сухой и плоской, как деревяшка, ладони лежала золотая брошь, составленная из латинских букв.

«— “Transcendere!”», — прочитала Настя. — А что это?

— “Преступи пределы!”<sup>2</sup> — перевел Лев Ильич

---

<sup>1</sup> Эта хрестоматийно известная фраза указывает на базаровские корни образа отца Насти, на связь с тургеневской усадьбой Кирсановых.

<sup>2</sup> Различия в пунктуации в двух аналогичных предложениях (,).

— Ну, брат! — Отец замер с вилкой у рта, покачал круголобой головой<sup>1</sup>. — А меня упрекаешь в буквальном понимании!» (с. 12).

Автор не дает пояснения этих слов, зато тут же вспоминаются слова, записанные Настей в дневник еще в самом начале рассказа: «Вчера вечером приехал Лев Ильич, и после ужина я с ним и с рара сидела в большой беседке. Рара с ним опять спорил про Nietzsche<sup>2</sup>, что надобно преодолеть в своей душе самого себя. Сегодня я должна это сделать. Хотя я и не читала Nietzsche. Я еще очень мало знаю о мире, но я очень люблю его. И люблю людей, хотя многие из них выказывают скуку. Но скучных же тоже надо любить? Я счастлива, что рара и тапан не скучные люди. И я счастлива, что наступил День, который мы так долго ждали» (с. 8). Если по началу эти слова воспринимались читателем как радостные мысли юной девочки, у которой день рождения, которая с нетерпением ждала этот день, потому что это день ее шестнадцатилетия, то теперь в читательском сознании возникают сомнения: только ли дня рождения ждала Настя, чем так особенна эта дата — шестнадцать лет, почему сегодня она должна «преодолеть в душе самого себя» (с. 8)? Таким образом Сорокин исподволь ставит главные вопросы, обозначает ключевые, опорные пункты сюжетной линии повествования — и делает это в самом начале произведения, но не сразу дает ответы, но дальнейшим текстом заставляет читателя пристальнее взглянуть на него. Разгадку же этого ребуса Сорокин даст лишь во второй части рассказа.

Внезапно Настя вспоминает: «Вкус кофе напомнил Насте про затон<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Выбранный автором эпитет снова дает указание на «мужичность» Саблина, он словно «вырублен топором». А если продолжить аллюзию к образу Базарова, то именно такова характеристика абриса головы тургеневского героя.

<sup>2</sup> Упоминание Ницше позволяет примерно определить временные рамки, в которых происходит действие рассказа. Как известно, годы жизни философа — 1844–1900, таким образом, первоначальное предположение о времени действия в рассказе оказывается верным — это вторая половина XIX века.

<sup>3</sup> Сорокин употребляет достаточно редкое слово, хотя в русском языке существуют более простые и широко употребляемые синонимы. Оно также придает

— Я же не успею! Уже восемь пробило! — вскочила со стула она

— Что такое? — подняла красивые брови мать.

— Раковина!

— Ах, сегодня же солнце...

Настя выбежала с веранды.

— Что стряслось? — спросил, намазывая булку маслом, Лев Ильич.

— Amore more ore re — ответил, прихлебывая кофе, отец» (с. 13).

В этом фрагменте читатель впервые на протяжении всего рассказа непосредственно встречается с сорокинским ребусом. Автор как бы запутывает читателя: смысл прочитанного текста остается нераскрытым. Читатель остается как бы непосвященным, он не осведомлен в той мере, чтобы понять, почему Насте нужно торопиться именно к восьми часам, что это за «раковина». Довершающий оттенок загадочности вносит последняя реплика отца Насти: «Amore more ore re». Эту реплику можно понять двояко. С одной стороны, отец всего лишь растягивает слово, в переводе с итальянского обозначающее «любовь» (в момент его произнесения он прихлебывает кофе, так что такая игра вполне оправдана), намекая на некую романтическую встречу, на которую так спешит Настя. Но, с другой стороны, можно заметить, что, произнося слово, отец интонационно раскладывает его на ряд других единиц, которые обладают собственным значением: amore — любовь, more — более (англ.), ore — руда (англ.), re — приставка, придающая значение возвратности (употребляется во всех перечисленных языках). А возможно, что отец «играет» со словом любовь, как бы намекая на некую романтическую встречу. Можно ли это считать только

---

элемент загадочности, необычности, даже некой сакральности предстоящему действию. На вокабулу «затон» в толковом словаре дается следующее объяснение: «1. Вдавшийся в берег речной залив, заводь. 2. Место стоянки и ремонта речных судов, обычно оборудованное в речном заливе» (*Ожегов С., Шведова Н.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. С. 222).

выразительной напевностью речи отца Насти или же красивой, тонко организованной игрой слов, остается авторской загадкой.

Далее автор повествует о том, куда убежала с веранды Настя: «Спрыгнув с крыльца, Настя побежала к затону». Но тут Сорокин словно замедляет ход действия, подогревая тем самым любопытство читателя: Настя встречает по дороге двух близнецов (она видела их еще из окна веранды и подумала тогда: «Как же пять ведер повесить на одно коромысло? Странно...») (с. 13). Теперь же «навстречу ей из-под горки медленно шли белобрысые близнецы, неся на перевернутом коромысле пять нанизанных ведер» (с. 14). Снова автор употребляет эпитет «перевернутое», который в читательском сознании ассоциативно связывается с закономерным для текстов Сорокина перевертышем, сломом повествования. Появление этого эпитета как бы вновь напоминает о том, что это текст сорокинский, который готовит читателя к непредсказуемым — «перевернутым» — событиям.

Но вот Настя достигает цели: «Гранитное полукольцо затона, пораженное белесой сыпью мха, тяжеловесный силуэт дуба, бархатные листья орешника, световая рябь на суровых рядах осоки» (с. 14). Описание затона дается как описание некоего сказочного пространства, все здесь словно одушевлено: «тяжеловесный дуб», «суровые ряды осоки», «световая рябь». Дальнейшее повествование еще более усиливает это чувство: «Настя сошла к темно-зеленой воде по мшистым ступеням, замерла: солнечные часы на треснутой колонне показывали четверть девятого. Сырая прохлада нависала над водой еле различимым туманом. В центре затона по колено в воде стоял мраморный Атлант, держащий на желто-белых мускулах спины хрустальный шар<sup>1</sup>» (с. 14). Все это усиливает сказочность, та-

---

<sup>1</sup> Интересно заметить, что образ подобного шара Сорокин в последствие описывает в своем романе «День опричника» (2006). Главный герой романа опричник Андрей Комяга получает в качестве платы за свою помощь «шар прозрачный, из тончайшего материала изготовленный. Наполнен питательным раствором прозрачным» (Сорокин В. День опричника. М.: Захаров, 2006. С. 83). Этот шар представляет собой аквариум с золотыми стерлядками, которые приносят несказанное блаженство. Более того, действия, совершаемые опричниками со стерлядками (золотых рыбок вводят в вены, отчего у опричников

индивидуальность, сакральность действия. Читатель предчувствует, что в этот момент с Настей должно произойти нечто очень важное. Все свидетельствует о некой возвышенной атмосфере: размеренные движения девочки, тишина, высокий слог, которым автор повествует о происходящем. Но Сорокин тут же напоминает читателю, что это его (сорокинский, концептуальный) текст, а не произведение эпохи романтизма или «золотого» реализма. Посреди такого возвышенного описания он приводит одну фразу, которая полностью отрезвляет читательское сознание, возвращая его к действительности: «Птичий помет покрывал плечи и голову изваяния, но шар светился прозрачной чистотой, — птицы не могли усидеть на полированном стекле» (с. 14).

Далее следует то само тайное действие:

«Настя прищурила левый глаз: в шаре расплывались громадные листья, стволы невиданных растений, играли радуги.

— Подари мне, о Солнце! — зажмурилась<sup>1</sup> глаза.

Четверть часа пролетела как миг. Настя открыла глаза. Широкий поток солнечного света бил сквозь дубовую крону в хрустальный шар, преломляясь, вытягивался из шара золотой спицей, вонзающейся в толщу воды.

Затаив дыхание, Настя смотрела.

Луч медленно полз по воде, она исходила нежным паром.

— Благодарю тебя... о, благодарю... — шептали Настины губы.

Мгновение Тайны Света прошло.

Луч погас так же неожиданно, как вспыхнул» (с. 15).

Дальнейшее действие принимает привычный ход. Снова ничего не предвещает чего-либо странного, нетипичного. Настя возвращается домой. Интересным представляется описание сада<sup>2</sup>: «<...> Настя возвращалась домой через Старый сад. От-

---

начинаются глюки, они «ловят кайф»), являются в романе настолько же таинственными, сакральными (это действие только для посвященных), как и действия Насти.

<sup>1</sup> Опечатка издателя.

<sup>2</sup> Сорокин снова использует традиционную деталь текстов XIX века. Сад — неотъемлемая часть русской усадьбы; многие из наиболее важных событий в

крывала прелую калитку, проходила сквозь ряды вишен, стояла возле синих пчелиных домиков, отмахиваясь веткой от пчел. Минуя Новый сад со стеклянным конусом оранжереи, побежала по пыльным доскам мимо овина<sup>1</sup>, сенных сараев, скотного двора» (с. 15). Описывая сад, через который Настя возвращается домой, Сорокин разделяет его на «Старый сад» и «Новый сад». Интересно, что оба эпитета написаны с большой буквы. В этой связи возникает ассоциация с Ветхим заветом и Новым заветом. Более того, каждому саду в описании Сорокина соответствуют свои атрибуты: у «Старого сада» — «прелая калитка», «ряды вишен», «пчелиные домики»; у «Нового сада» — «стеклянный конус оранжереи». Создается впечатление, что автор нарочно уточняет форму (конус), которая приносит некий осовремененный — футуристический — характер строению, ставится в противовес «прелой калитке» «Старого сада». Более того, «стеклянный конус оранжереи» в сознании читателя ассоциативно соотносится с «хрустальным шаром» на спине Атланта, образуя яркое противопоставление: от формы геометрической фигуры (конус / шар), материала (стекло / хрусталь) до манеры описания, стиля (Сорокин лишь упоминает о «стеклянном конусе оранжереи», тогда как «хрустальный шар» он описывает возвышенным слогом, используя множество эпитетов). Таким образом, на фоне простого «стеклянного конуса» «хрустальный шар» представляется чем-то еще более таинственным, возвышенным, сакральным. Сорокин уже повествует о дальнейших событиях рассказа, но, словно эхо уже прочитанного текста, этот фрагмент на миг возвращает читателя в то, что уже было,

---

произведениях XIX века, повествующих о жизни дворянского гнезда, о русской усадьбе, связаны именно с садом (Тургенев «Отцы и дети», «Рудин», Гончаров «Обломов», «Обрыв», Толстой «Война и мир» и др.). А выйти на библейскую параллель позволяет метафора Сад // Эдем, Сад // Рай.

<sup>1</sup> Сорокин мастерски воссоздает обустройство русской усадьбы вплоть до самых мелочей, включая в описание даже крестьянские строения. На вокабулу «овин» в толковом словаре дается объяснение: «Строение для сушки снопов перед молотью» (*Ожегов С., Шведова Н.* Толковый словарь русского языка... С. 442).

заставляя в некотором роде переосмыслить случившееся, придать ему другое (= более важное) значение.

К Саблиным на празднование шестнадцатилетия Насти приезжает друг семьи — отец Андрей: «<...> прикатил на новых дрожках <...> стройный, высокий, с красивым русским лицом» (с. 16). Все, казалось бы, вполне закономерно: святой отец, друг дворянской семьи, приезжает на праздник в честь дня рождения юной Насти Саблиной. «Он прошуршал лиловой, с синим отливом рясой» (с. 17). Как известно, ряса — верхняя одежда христианских священнослужителей. Это — широкая прямая одежда, покрывающая все тело от шеи до пят, с большими рукавами. Цвета она может быть для всех лиц белого духовенства и для епископов — всякого (не исключая и белого цвета), для лиц монашествующих — только черного<sup>1</sup>. Лиловый цвет рясы подчеркивает праздничность, торжественность события (день взросления Насти). В описании внешности отца Андрея Сорокин подчеркивает его русскость («с красивым русским лицом»). Но в то же время образ отца Андрея оказывается и крайне противоречив: его внешний облик составляет острое противоречие с духовным наполнением. По ходу повествования выясняются невероятные детали. Отец Андрей интересуется:

«— Ну когда же прикажут подать?»

— Погоди, святой отец. — Саблин вошел в гостиную. — Успеешь еще наклюкаться!

Они обнялись — крепкотелые, рослые, похожие бородами и лицами — и трижды громко расцеловались» (с. 17).

Поражает вольное поведение отца Андрея, его желание поскорее «наклюкаться». И его манера общения также представляется крайне удивительной: Саблин обращается к святому отцу на «ты» («Погоди, святой отец»), при встрече они «обнялись», «расцеловались», словно отец Андрей такой же простой человек, как и Саблин, со своими грехами и пороками, а вовсе не человек, принадлежащий к священному сану. Это подтвер-

---

<sup>1</sup> Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь. Мультимедиа-издательство «Адепт», 2002.

ждает дальнейшее повествование. Саблин рассказывает своей жене Сашеньке, как недавно проезжал мимо дома отца Андрея:

«— Сашенька! — закричал на весь дом отец. — Еду мимо его подворья, глядь, а у него арестантская рота девок сено прибирает! Да какие девки-то — кровь с молоком! Не то что наши малахольные!» (с. 17). Таким образом, отец Андрей вбирает в себя качества, невозможные для священника: пристрастие к выпивке, женщинам, демонстративная светская вольность в поведении.

Отец Андрей преподносит Насте редкий подарок — черную жемчужину:

«— Се драгоценный жемчуг со дна океана. — Отец Андрей в упор буравил ее сильными глазами<sup>1</sup>. — Но не обыкновенный, а черный. Обыкновенный в раковинах растет, раковина под водой открывается, свет падает, вот он и блестит на свету. А это другой жемчуг. Черный. Потому как носят его во рту мудрые рыбы в глубине, которые Бога жабрами слушают. Носят тысячу лет, а потом драконами становятся и реки охраняют. Enigma<sup>2</sup>!» (с. 17). Это высказывание отца Андрея является крайне важным, т.к. в нем он раскрывает загадку «Мгновения Тайны Света», которое Настя видела в затоне. «Мгновение Тайны Света» оказалось оптическим приемом: солнечный луч падает на открытую под водой раковину, отсюда и появляется тот загадочный блеск.

Настя, удивляясь диковинному подарку, спрашивает отца Андрея, как его носить, на что он отвечает:

«— Это не носить, а хранить надо.

---

<sup>1</sup> Из авторских ремарок видно несоответствие сложившегося в обывательском сознании образа святого отца (обязательно спокойный, добрый, просветленный, блаженный взгляд) с образом отца Андрея («сильные глаза», «буравящий» взгляд). В нем присутствует некая аномальность (= агрессивность, злость), которая позволяет связывать его с некими отрицательными, негативными силами.

<sup>2</sup> Отец Андрей использует в своей речи латинский язык, а не церковнославянский, что подчеркивает необычность (= нетрадиционность) его взглядов для русского священнослужителя XIX столетия, ведь латинский язык используется католической церковью.

— Как рыба?

— Можно и как рыба! — захохотал отец Андрей <...>» (с. 17).

Необычный подарок указывает на некое особое предназначение Насти. Она, словно мудрая глубоководная рыба, создана для некой высшей цели. Черная жемчужина здесь выступает как бы неким символом, знаком ордена избранных.

На протяжении всей первой части рассказа автор как бы готовит читателя к неким важным событиям, связанным с днем рождения Насти, с ее шестнадцатилетием. Автор неоднократно указывает на то, что Насте уготована другая, более важная участь (слова няни о том, что не ей (Насте) «красоту на себя пущать», подарок отца Андрея, акцентирующий Настину особость, важность ее предназначения).

С наступлением полудня<sup>1</sup> родители Насти начинают потирапливать девочку («Пора, Настюша»; с. 18).

«— Что ж, пора — так пора, — трепетно вздохнула Настя. — Тогда я... сейчас.

Войдя в свою спальню, она открыла дневник и крупно написала: ПОРА!

Сняла с шеи цепочку с бриллиантом <...> открыла рот и легко проглотила жемчужину» (с. 18).

Этот момент является как бы переломным, текст все еще сохраняет особенности текстов XIX века. Настя пишет в дневнике слово «ПОРА!». Это еще раз свидетельствует о приближении роковых событий. Более того, Настя, проглатывая черную жемчужину, словно приобщается к некой важной миссии, подобно тем глубоководным рыбам, которые «Бога жабрами слушают. Носят (жемчужину. — Е. Б.) тысячу лет...»

---

<sup>1</sup> Во многих произведениях полдень и полночь (как символ победы новых сил (дня или ночи) являются некими переломными моментами. Наиболее важные, иногда роковые события происходят именно в это время суток. В связи с этим возникает ряд аллюзий: к сказке Ш. Перро «Золушка» (в данном случае является важным то, что в полночь она меняет свой внешний облик), к балу Сатаны в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (бал начинается ровно в полночь).

На необычность дальнейших событий читателя настраивает и разговор Насти с отцом<sup>1</sup>. Беседа отца с дочерью скорее походит на вопросы командира, удостоверяющегося в силе духа своего солдата перед сложной битвой:

- «— Ты сильная?
- Я сильная, рара.
- Ты хочешь?
- Я хочу.
- Ты сможешь?
- Я смогу.
- Ты преодолеешь?
- Я преодолею» (с. 18–19).

Получив удовлетворительные ответы, отец целует Настю в виски (как некое противоречие, отхождение от нормы: закономернее для читательского сознания было бы традиционное: он поцеловал ее в обе щеки). Текст первой части рассказа как бы раскачивается, отходя от канонических примеров текстов XIX века, приобретая все большую амплитуду. Читательское сознание уже находится в предчувствии некоего резонанса.

Наступает самый важный — кульминационный — момент. Впервые за все повествование в эпизоде участвуют все герои рассказа: отец, мать, отец Андрей, Лев Ильич, няня, повар Савелий («с длинной кочергой перед оранжевым печным жерлом» (с. 19) собираются около «недавно сложенной большой русской печи», с. 19). Начинаются приготовления к главному действию: «Няня раздевала Настю, аккуратно укладывая одежду на край грубого дубового стола: платье, нательная рубашка, панталоны. Настя осталась стоять голой посреди двора» (с. 19). Эти приготовления представляются крайне важными: все стремятся исполнить «свои роли» на высшем уровне (мать старает-

---

<sup>1</sup> Данный эпизод интересен и описанием кабинета отца Насти. Сорокин будто вписывает в описание комнаты образ самого Настиного отца, дополняющего общий вид, создающего характер помещения: «Темно-синий шелк кабинета отца, копия звездного неба на потолке, бюст Ницше, слои книг, огромная древняя секира во всю стену, руки, крепко берущие Настю за плечи» (с. 18).

ся, чтобы Настя выглядела как можно лучше, отец командует, Савелий исправно исполняет приказы):

«— А волосы? — спросил отец.

— Пусть... так, Сережа, — прищурилась мать <...>

— Жар справный, — выпрямился, отирая пот, Савелий<sup>1</sup>.

— Во имя Вечного, — кивнул ему отец» (с. 19).

До определенного момента читатель может только догадываться, какое действие предвещают все эти приготовления. Но вскоре все проясняется:

«Савелий положил на стол огромную железную лопату с болтающимися цепями.

— Ложитесь, Настасья Сергевна.

Настя неуверенно подошла к лопате. Отец и Савелий подхватили ее, положили спиной на лопату» (с. 19).

Родители Насти хладнокровно советуют, как ей лучше улечься:

«— Ноженьки-то вот так <...>

— Прижми руками, — склонился отец.

Глядя в тронутые перьями облаков небо, Настя взяла себя за колени, прижала ноги к груди. Повар стал пристегивать ее цепями к лопате <...>

— Настенька, выпростай косу, — посоветовала мать» (с. 19).

После многочисленных советов, Настя, наконец, принимает нужное положение. Читатель предвещает, что должно случиться нечто ужасное: Настю собираются сжечь (запечь) в печи, но зачем — этого автор не объясняет. Более того, процесс (скорее обряд) сжигания-запекания проходит крайне спокойно, обыденно, даже закономерно.

«— Тебе удобно, *ma petit*? — Мать взяла дочь за гладкие, быстро краснеющие щеки <...> — Не бойся, ангел мой, главное, ничего не бойся.

— Да, *maman*» (с. 20).

---

<sup>1</sup> Имя Савелий в данном случае тоже служит отсылке в прошлое, в XIX век: как известно, имя слуги барского сына Гринева Петруши из «Капитанской дочки» Пушкина было Савельич.

Героиня, понимая, что ей предстоит, относится к происходящему совершенно спокойно. Поражает, что окружающих беспокоит, удобно ли Насте лежать на огромной лопате, не давят ли ей цепи, но более всего поражает, что все происходящее совершается при святом отце, с постоянным упоминанием Бога:

«— Ну, Вечное в помощь тебе. — Отец поцеловал покрытый холодной испариной лоб дочери <...>

— С Богом, — перекрестил отец Андрей <...>

Савелий перекрестился, плюнул на ладони, ухватился за железную рукоять лопаты <...> с маху задвинул Настю в печь <...>» (с. 20).

События данного эпизода — это то, чего с самого начала дня ждали все герои рассказа, то, к чему Настя готовилась, это то самое «преодоление в душе самого себя», о котором Настя писала в дневнике рано утром. Подтверждением этому служат последние слова Насти: «Вот оно! — успела подумать Настя, глядя в слабозакопченный потолок печи» (с. 20).

Итак, подобно персонажу русских фольклорных сказок — Иванушке-дурачку в его столкновении с Бабой-Ягой — героиня Сорокина должна быть запечена в печи. Если в народных сказках данный сюжетный ход оправдан желанием Бабы-Яги съесть Ивана, то поведение родителей Насти у Сорокина до некоторых пор остается непонятным и необъяснимым.

Далее автор дает подробное описание сожжения Насти в печи, полное ужасающих подробностей: «Жар обрушился, навалился страшным красным медведем, выжал из Насти дикий, нечеловеческий крик. Она забилась на лопате.

— Держи! — прикрикнул отец на Савелия.

— Знамо дело <...>» (с. 20–21).

Последняя реплика Савелия указывает на то, что ему не в первой роль «сжигателя», он хорошо знает свое дело. Да и для всех остальных этот обряд имеет привычный характер, и только няня, как символ доброй, ранимой, переживающей души, «отошла в сторону, отерла подолом слезы и высморкалась» (с. 21). Но тут же Сорокин изменяет этот образ на полярно противоположный, создавая свой перевертыш. Савелий начинает «шуро-

вать» угольки, чтобы Настя получше зажарилась («чтоб корка схватилась», с. 21), но няня его поправляет. Из оплакивающей Настю добродушной женщины она превращается в жестокого инквизитора:

«— Да не так, Хоссподи! — Няня вырвала у него из рук кочергу и стала подгребать угли к Насте» (с. 21).

К процессу сожжения (= запекания) присоединяется и мать Насти, до сих пор ведущая себя отстраненно:

«— Справа, справа, — заглянула в печь мать, направила кочергу няни.

— Я и то вижу, — сильней заворочила угли та» (с. 21).

Далее повествование принимает более размеренный ход: Савелий прикрывает заслонку печи: «За три часа спекется» (с. 22). Участники сцены начинают расходиться, но «железная рукоять вдруг дернулась, жестяная заслонка задребезжала. Из печи послышалось свиное уханье. Отец метнулся, схватил нагрешуюся рукоять, но все сразу стихло» (с. 22). Повар Савелий со знанием дела поясняет: «Это душа с тела вон уходит» (с. 22).

В этом эпизоде происходит закономерный для сорокинских текстов прием: «трансформация» (= «слом», «сбой») повествования, «когда приблизительно в середине текста один нарратив неожиданно и контрапунктурно сменяется другим: переворачивается пространство, идет вспять время, перелицовываются одежды, “фигуративный” сюжет подменяется словесной абракадаброй, простейший смысл вытесняется буквенной графикой»<sup>1</sup>. Важно заметить, что в данном фрагменте рассказа этот «сбой» только начинает свое осуществление. Образуется как бы некий момент перевертывания, искажения всего предшествующего текста. Все образы, появившиеся в начале рассказа, заменяются на свои полярно противоположные пары. На протяжении всей второй части рассказа этот «сбой» будет только нарастать и усиливаться и, в конечном счете, трансформация персонажей, берущая свое начало в данном эпизоде, дойдет до

---

<sup>1</sup> Богданова О. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб., 2005. С. 35.

словесной абракадабры, буквенной графики, алогичных действий. В «Насте» этот прием не осуществляется одновременно, а как бы живет и развивается на протяжении всего последующего текста.

Вторая часть рассказа — празднование дня рождения Насти, из которой становится ясно, зачем Настю запекли в печи.

Сорокин дает описание торжественной залы, в которой проходит празднование: «Вытянутые полукруглые окна столовой, вечерние лучи на взбитом шелке портьер, слои сигарного дыма, обрывки случайных фраз, неряшливый звон восьми узких бокалов: в ожидании жаркого гости допивали вторую бутылку шампанского» (с. 22). Автор представляет читателю типичное описание праздничного обеда в дворянских домах XIX века, как бы вновь заставляя читательское сознание поверить в нормальность, обыденность, типичность будущего повествования, усыпляя его бдительность. Но тут же говорит: «Настю подали на стол к семи часам. Ее встретили с восторгом легкого опьянения.

Золотисто-коричневая, она лежала на овальном блюде, держа себя за ноги с почерневшими ногтями» (с. 22).

Украшенную бутонами роз, дольками лимона и лилиями Настю внесли к праздничному столу. Отец Насти представил ее: «А это моя дочь! <...> Рекомендую, господа» (с. 23).

На празднике «кроме четы Саблиных, отца Андрея и Льва Ильича, за красиво убранном столом сидели супруги Румянцевы и Дмитрий Андреевич *Мамут* (выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>1</sup> с дочерью Ариной — подругой Насти» (с. 23). Все гости рассматривают заветное блюдо («жаркое»):

«— Excellent! — Румянцева жадно разглядывала жаркое в короткий лорнет. — Как она чудно была сложена! Даже эта двусмысленная поза не портит Настеньку» (с. 23).

---

<sup>1</sup> Сорокин неслучайно выбирает для своего героя такое имя, вызывая тем самым читательскую ассоциацию с известным московским предпринимателем, олигархом Александром Леонидовичем Мамутом.

Все гости уже в предвкушении главного блюда, «повар Савелий в белом халате и колпаке стоял наготове с широким ножом и двузубой вилкой» (с. 23).

Читательское сознание уже усвоило правила этого текста, художественного мира, в рамках которого представляется вполне закономерным съесть поджаренную — а точнее «новоиспеченную» — Настю. Сорокин, в духе московских концептуалистов (в том числе концептуалистов-художников) реализует метафору: «новоиспеченная Настя». Он опредмечивает эпитет (метафору), представляет его в виде реалии жизни его условной художественной действительности: Настю испекли<sup>1</sup>.

Если в толковом словаре на вокабулу «новоиспеченный» Ожеговым приводится объяснение «Недавно сделанный, недавно ставший кем-то»<sup>2</sup>, то Сорокин вглядывается в семантическое значение слова, в его пра-основу. О извлекает первоначальный смысл и значение выражения. Важно заметить, что тенденция к *буквальному* пониманию слов в тексте Сорокина будет возрастать.

Все описываемые Сорокиным действия вполне нормальны (= обыденны) для героев рассказа, даже возвышенны и сакральны, но внезапно мать Насти словно просыпается ото сна, выходит за рамки правил и условностей этого текста, в нее как бы вселяется душа обыкновенного человека, матери — ей становится невыносим весь этот праздник и все происходящее:

«— Нет, не могу привыкнуть. — Саблина прижала ладони к своим вискам, закрыла глаза. — Это выше моих сил» (с. 23).

Александра Саблина в этом эпизоде противопоставляет себя всему обществу, собравшемуся в их столовой на праздник. Все присутствующие уговаривают ее прийти в себя и не портить праздник, приказывают не думать о плохом. И даже второй человек, которому, на этом празднике должно быть также горько, отец Насти, говорит ей: «Сашенька, дорогая, не разрушай нашего праздника <...> Мы не каждый день едим своих доче-

---

<sup>1</sup> Ср. в творчестве художника И. Кабакова полотно «Рука Рейсделя» — полотно представляет собой репродукцию с картины Рейсделя и лежащую рядом с нею «руку Рейсделя» (руку манекена).

<sup>2</sup> Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка... С. 419.

рей, следовательно, нам всем трудно сегодня. Но и радостно. Так что давайте радоваться!» (с. 23). Чревоугодие, кажется, притупляет во всех окружающих добрые чувства. Все оказываются настроены против Саблиной, более того — жестоко настроены. Об этом свидетельствует следующий эпизод:

«— Нет, нет, нет... — затрясла головой Саблина. — Сережа... мне плохо... нет, нет, нет... <...>

Все стихли. Он (Саблин. — *Е. Б.*) поставил недопитый бокал на стол, внимательно посмотрел на жену.

— Что — плохо? <...>

— Мне плохо, Сережа <...>

Саблин резко и сильно ударил ее по щеке <...>

— Что тебе плохо, гадина? <...> Посмотри. На нас. Сви-  
нья» (с. 24).

В этом эпизоде снова отчетливо видны перевертыши Сорокина первой части рассказа. Саблин, от которого читатель ждет сочувствия к жене, неожиданно дает ей пощечину (совершает полярно противоположный ожидаемому сочувствию поступок). Все гости поддерживают его. Против Саблиной настроен и отец Андрей, который, казалось бы, уж точно должен бы был ей сопереживать, принять сторону страдающей. Все действия гостей оцениваются читателем как крайне жестокие, бездушные. Но тут же в тексте появляется слово «душа», более того произносит эту реплику отец Андрей (поддерживая обвинения Саблиной в ненависти ко всем присутствующим): «Ненависть разрушительна для души <...> Ненавидящий страдает сильнее ненавидимых», с. 25).

Саблина пытается оправдаться, но муж не позволяет ей этого сделать. Он придумывает для нее еще более жестокое испытание: «Савелий! Отдай ей нож и двузубец! <...> Ты будешь обслуживать нас <...> Будешь вырезать куски на заказ <...>» (с. 25).

Мух и отец призывает всех приступить к еде: «Давайте есть, господа, пока Настя не остыла <...> На правах отца новоиспеченной я заказываю первый кусок: левую грудь!» (с. 26). Вслед за Саблиным гости заказывают себе куски заветного

блюда. Даже Настина подруга Арина, по наставлению отца (Мамута), просит «как взрослая» отрезать ей «восхолмие Венеры» (с. 26). Гости зааплодировали. Однако поза Насти не позволяет «просто добратся» (с. 26) до желаемого куска. На помощь Саблиной приходят ее муж и отец Андрей. Святой отец и кровный отец Насти словно стервятники разрывают ее тело, желая добратся до нужной его части. При этом Сорокин подробно описывает все происходящее — брызги «сока рвущегося мяса» (с. 26), «вывернутые кости» (с. 26).

Самой Саблиной кусок подает отец Андрей — ей достается язык дочери. Святой отец выбирает для Александры самый важный, заветный кусок. Ведь отношения матери и ребенка (тем более дочери) самые крепкие, близкие, доверительные. Этим самым языком Настя делилась с матерью всем самым сокровенным, дорогим для нее. Теперь он лежал перед матерью на тарелке «знаком вопроса» (с. 28), словно Настин укоряющий вопрос: «Что же это? Что вы сделали со мной?». Но веселье продолжается.

Гости нахваливают «жаркое», Настя всем пришлась по вкусу.

«— Ах, какая все-таки прелесть ваша Настенька, — бормотала сквозь мясо Румянцева. — Представьте <...> когда ее видела, думала <...> как мы будем... м-м-м <...> Какие тонкие изящные ребра! <...>

— Вкусно, черт возьми, — тучно вздохнул Мамут. — И очень, очень правильно, что без всяких там приправ» (с. 29).

Эти слова гостей в очередной раз подчеркивают привычность для героев рассказа такой трапезы, все они представляются первоклассными ценителями «жаркого». Об этом свидетельствует и следующий эпизод — связанный с поеданием глаз Насти. Саблин протягивает отцу Андрею чайную ложечку. «Батюшка воткнул ложечку в глаз жареной головы, решительно повернул: Настин глаз оказался на ложечке <...> Аппетитно посолив и поперчив глаз, батюшка выжал на него лимонного сока и отправил в рот» (с. 29). В связи с поеданием глаз Насти, тем более отцом Андреем, выстраивается интересный ассоциа-

тивный ряд: говоря много о душе человека, отец Андрей с аппетитом поедает глаза Насти, а глаза, как известно, — зеркало души человека. Таким образом, круг как бы замыкается: отец Андрей, постоянно заводящий разговоры о душе и часто упоминающий ее в своих репликах, поедает глаза, некий «план выражения» души. Это еще раз подчеркивает крайнюю противоположность традиционному — привычному сознанию читателя — образу святого отца, указывает на то, что описанный Сорокиным образ священнослужителя — типичный перевертыш.

Интересную параллель в данном эпизоде порождают и слова Арины: «А я у рыбы глаза не могу есть <...> Они горькие» (с. 29). Упоминание рыбы здесь неслучайно. Возникает ассоциативный ряд с глубоководными рыбами, которые, подобно Насте теперь, носят в себе черные жемчужины и слушают Бога жабрами. У этих рыб особая миссия — они превращаются в драконов и охраняют реки. Продолжая это сопоставление, можно предположить, что и для Насти уготована подобная важная миссия, что она не погибла в печи, а лишь превратилась и теперь будет исполнять свою особую роль, то «другое», на что она, по словам няни, «сподоблена» (с. 11). Нельзя упустить и традиционную христианскую параллель к образу рыбы. Сопоставление Насти с рыбой — подобно сопоставлению рыбы и Христа. Высота и торжественность содеянного родителями (и гостями) закрепляются этим сравнением.

К разговору о глазах Насти присоединяется ее мать, отмечая, что у Насти был удивительный взгляд: «Когда я ее родила, мы жили в Петербурге. Каждый день приходила кормилица кормить Настеньку. А я сидела рядом. И однажды Настя очень странно, очень необычно на меня посмотрела. Она сосала грудь и смотрела на меня. Это был какой-то совсем не детский взгляд. Мне, право, даже стало не по себе. Я отвернулась, подошла к окну и стала в него глядеть. Была зима, вечер. И окно все затянуло изморозью. Только в середине оставалась проталина. И в этой черной проталине я увидела лицо моей Настеньки. Это было лицо... не знаю, как объяснить... лицо очень взрослого

человека. Который был значительно старше меня. Я испугалась. И почему-то сказала: “Батый”» (с. 30).

Следует заметить, что это первый длинный монолог, который Александра Саблина произносит, говоря о своей дочери. Тем более значимыми представляются ее слова. Размеренный ход событий прерывается внезапным видением, образом: матери чудится, что лицо Настеньки — не ее лицо, а лицо взрослого человека. Более того, ей чудится не лицо взрослой женщины, а — как ни странно — мужское лицо («Батый»). Возникает ощущение, что мать с раннего детства Настеньки чувствовала некую предопределенность, особость судьбы и предназначения дочери. Интересен и странен смысл произнесенного Саблиной слова «Батый». В читательском сознании тут же рождается ассоциация с именем хана Батыея, крайне значимой для истории Руси фигурой. Батый, живший в XIII веке (1208–1255) был монгольским ханом, как известно, был внуком Чингисхана<sup>1</sup>. Хан Батый был предводителем общемонгольского похода в Восточную и Центральную Европу. В результате завоевательных походов земли Восточной Европы были разорены, на Руси установилось монголо-татарское иго. С 1243 года хан Батый становится ханом Золотой Орды<sup>2</sup>.

Читателю кажется удивительным и странным такое сравнение. В читательском сознании рождаются догадки: возможно, Насте уготована важная роль в будущем? Возможно, у нее непреклонный и жестокий характер? Читательское сознание как бы ищет основание для такого сравнения, ему не понятно, чем

---

<sup>1</sup> Интересно, что фигура Чингисхана присутствует на страницах романа Сорокина «День опричника» (2006). Фигура Чингисхана, великого завоевателя, основателя монгольской империи мимолетно появляется на страницах романа, причем каждый раз упоминание о нем делается особым, уникальным способом (один из опричников вспоминает известные слова, сказанные некогда Чингисханом: «Самое большое удовольствие на свете — побеждать врагов, разорять их имущество, ездить на их лошадях и любить их жен» (*Сорокин В. День опричника*. М.: Захаров, 2006. С. 33–34); упоминание о Чингисхане встречается в романе и в несколько другом значении: «Самсон пускает мне на щеки пену из оранжевого баллончика “Чингисхан” <...>» (Там же. С. 10).

<sup>2</sup> Советский энциклопедический словарь / Под ред. А. Прохорова. М.: Советская энциклопедия, 1985. С. 115.

грудной младенец может походить на Батю. Но все оказывается проще. Сорокин словно подшучивает над читателем, над его серьезными раздумьями, поиском аналогий для сравнения. Следующей же репликой отец Андрей задает Саблиной вопрос: «Тот самый? Хан Батый?», на что Саблина отвечает: «Не знаю <...> Возможно и не тот. Но тогда я сказала — Батый» (с. 30). Таким образом, становится очевидным, что не личность хана Батю была основой для такой ассоциации Саблиной. Произнесенное ей слово «Батый» — лишь набор букв, имеющих зрительное и акустическое — а, может быть, прежде всего, психологическое — сходство с тем впечатлением, которое породил ее взгляд на собственную дочь. С именем известной исторической фигуры прямой и осознанной связи у Саблиной в тот момент не было, однако упоминание имени Батю невольно вынуждает к интерпретации. Здесь всплывает блоковский образ русского народа и его промежуточной, пограничной судьбы, серединность Руси между Западом и Востоком, странность и непонятность характера и судьбы русского народа в глазах непосвященных: «Да, скифы мы, да азиаты мы, с раскосыми и жадными глазами...»

Далее Сорокин описывает любопытный эпизод, как бы нарушающий иерархию, принятую в домах знатных семейств. Один из гостей Саблина — Мамут — просит хозяина дома не мучить супругу и пригласить повара прислуживать гостям (отрезать от Насти желаемые куски), на что Саблин отвечает: «Я берегу здоровье моего повара» (с. 30). Более того, Саблин угощает повара блюдом с праздничного стола: «Он оторвал ступню, взял ополовиненную бутылку фалернского и пошел из столовой на кухню <...>» (с. 31). Саблин просит повара выпить в память о Насте<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Свообразный перевертыш представляет собой диалог Саблина с поваром:

«— Хороша моя дочь? — спросил Сергей Аркадьевич.

— Хороша, — проглотил повар. — Поупрело славно» (с. 31).

В системе координат читателя вопрос Саблина расценивается как вопрос о внешних, душевных, умственных достоинствах его дочери. В системе координат героев рассказа данный вопрос понимается с точки зрения вкусовых качеств предложенной еды, что подтверждает ответ повара.

В данном эпизоде опрокидывается иерархия, нарушаются светские правила, принятые в знатных домах: хозяин дома оставляет гостей и идет на кухню, чтобы угостить повара кушаньем с праздничного стола. Более того, создается впечатление, что Саблин больше беспокоится о поваре, чем о жене (ей «плохо»), а Саблин «бережет здоровье своего повара». Возникает ощущение некой неправильности (= перевернутости) происходящего. Все происходит «с точностью до наоборот». Сорокин вновь представляет читателю некий перевертыш, но уже не отдельного героя, образа или характера, а правил и обычаев, жизни целого социального пласта, представителями которого являются Саблины и их гости (и затекстово — читатели).

Саблин возвращается к гостям, среди которых завязывается разговор о сельском хозяйстве, о методах модернизации земледельческой системы<sup>1</sup>. Разговор между гостями представляется читателю вполне обыкновенным, даже в некоторой степени классическим (во многих художественных текстах XIX века, в стилистике которых выписаны основные черты художественного мира рассказа Сорокина, эта тема занимает одно из ведущих положений. В тексте рассказа возникает аллюзия на героя романа Л. Толстого «Анна Каренина» Константина Левина). Таким образом, и в тексте Сорокина проблема земледельческого устройства — как бы традиционно — волнует собравшееся в доме Саблиных поместное общество.

Но внезапно разговор обрывается неожиданной репликой Саблина: хозяин дома не только не поддерживает этот разговор, но и вовсе не интересуется обсуждаемой проблемой, что свиде-

---

<sup>1</sup> Отец Андрей вспоминает:

«— Мой папаша сперва сеял чечевицу, а как всходила — сразу запахивал и сеял пшаничку <...> Пшаничка ко Преображению была такой, что мы с сестренкой с ней стоя в прятки играли. Ее и в ригу волочь не надо было — пихнул сноп, он и посыпался. До весны, бывалоча, соломой топили. А вы мне — паровая молотилка.

— Тогда, батюшка, давайте в каменный век вернемся! — желчно смеялся Румянцев <...>

— Можно и в каменный, — раскуривал сигару Мамут. — Было б что пахать» (с. 32).

тельствует о крайнем равнодушии, незаинтересованности героя в будущем своей страны (ведь, как известно (в том числе и по литературным произведениям), в XIX веке в России пшеница — один из главных продуктов, поддерживающих как жизнь русских людей внутри страны, так и внешнюю экономику государства).

«— Неужели опять про хлеб? <...> Черт его побери совсем! Надоело <...>

— Это все мужчины, Сергей Аркадьич, — крутила бокал с вином Румянцева. — Их — хлебом не корми, дай про что-нибудь механическое поспо...» (с. 32).

Слова Румянцевой оказывают неожиданный эффект:

«— Что?! — притворно-грозно оперся кулаками в стол Саблин. — Каким еще хлебом?! <...> Я вас не на хлеб пригласил! Хлебом! Это каким же, позвольте вас спросить, хлебом я кормлю мужчин?! А? Вот этим что ли?! — Он схватил тарелку Арины <...> — Это что по-вашему — булка французская?» (с. 32).

Слова гостьи о хлебе понимаются Саблиным буквально — он оскорблен упоминанием хлеба, тогда как на его праздничном столе главное блюдо — «жаркое» из его родной дочери. В тексте как бы стираются границы между серьезным и шутивным: Сорокин специально употребляет эпитет («притворно-грозно»), запутывающий читателя, не позволяющий понять, являются ли действия и слова героя шутивными, или же они описываются автором всерьез.

После слов Саблина в столовой наступает тишина, все присутствующие крайне удивлены, но внезапно тишину прерывает дикий хохот: «Мамут выпустил изо рта нераскуренную сигарету <...> и утробно захохотал. Румянцева втянул узкую голову в стоячий воротник, замахал руками, словно отгоняя невидимых пчел, взвизгнул и пронзительно захихикал. Лев Ильич икнул, схватился руками за лицо, будто собираясь оторвать его, и нервно засмеялся <...> Отец Андрей хлопнул ладонями по столу и захохотал здоровым русским смехом. Арина прыснула в ладонь и беззвучно затряслась, словно от приступа

рвоты. Румянцева завизжала, как девочка на лужайке. Саблина покачала головой и устало засмеялась. Саблин откинулся на стул и заревел от восторга» (с. 33). Действия героев принимают алогичный, бессмысленный характер. В силу вступает традиционный прием сорокинских текстов — «трансформация», слом (= сбой) повествования, о котором многократно говорилось прежде. Как уже отмечалось, в данном рассказе с течением повествования этот прием проявляется все заметнее: если в начале рассказа трансформация коснулась вначале отдельных деталей, затем характера поведения, затем поступков нескольких героев (Саблиных, няни — в эпизоде запекания Насти в печи), то теперь она распространяется на всех героев рассказа и охватывает все его сферы.

Гости, изнывая от смеха, корят Саблина за шутку:

«— Сергей Аркадьевич настоящий... ох... инквизитор... — вздохнула раскрасневшаяся Румянцева.

Палач! — покачал головой Лев Ильич» (с. 33).

Интересно, что гости, делая комплимент острому юмору хозяина, выбирают слова «инквизитор<sup>1</sup>» и «палач». Это словно еще раз подчеркивает нормальность в данном художественном мире быть палачом, губителем. В читательском сознании эти слова ассоциативно соотносятся с «казнью» Насти, ее запеканием (= сожжением, = инквизицией).

Во время поедания «жаркого» между гостями завязывается очень важный, во многом смыслоопределяющий для всего рассказа в целом разговор. Общество дома Саблиных как бы разделяется на два лагеря: одни — поддерживающие философию гуманизма, другие — не разделяющие их взглядов.

«— Мясо <...> странная пища <...> Живое потому что. А стоит ли убивать живое исключительно ради поедания?

— Жалко?

---

<sup>1</sup> В толковом словаре на вокабулу «инквизитор» дается определение: «1. Судья инквизиции, следственного и карательного органа католической церкви, с крайней жестокостью преследовавшей ее противников. 2. *перен.* Человек, обращающийся с кем-нибудь холодной жестокостью, мучитель» (Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка... С. 247). Сходное (по сути — смежное) значение несет в себе и слово «палач».

— Конечно, жалко» (с. 34).

Один из гостей Саблиных — Мамут — рассказывает, как во время поездки в Пуятино он видел свинью: «<...> подошла ко мне свинья. Обыкновенная хавронья. Встала и смотрит на меня. Выразительно смотрит. Живое существо. Целый космос. А для шорника — просто семь пудов мяса. И я подумал: какая все-таки это дичь — пожирать живых существ! Прерывать жизнь, разрушать гармонию только для процесса переваривания пищи. Который кончается неизвестно чем» (с. 34). Мамут в своем монологе — гуманистичен, он говорит о гармонии, о том, насколько неправильно и антигуманно ее нарушать.

Событийно рассказ как бы делится на две части (до запекания Насти и после). В первой части рассказа, как было видно, описываемое автором художественное пространство представляется спокойным, гармоничным (описание пейзажа утреннего озера с зеркальным отражением, по которому плывет лодка, пробуждение Насти, предвосхищение всеми празднования ее дня рождения, преподнесение Насти подарков к ее шестнадцатилетию, разговор по душам с матерью, а затем и с няней). Во второй части все действия обретают характер жестоких, алогичных, бесчеловечных, они происходят на фоне одного главного действия — поедания пищи (тем более, человеческого мяса), и здесь царит жестокость, бессмысленность, безнравственность и (наряду с «не убий») торжествует один из страшных грехов — чревоугодие. Однако до сир пор ни позиция автора, ни позиция героев Сорокина не прояснена. Последняя — приведенная — фраза Мамута снова заводит читателя в тупик: если раньше можно было предположить особый нравственный закон (антизакон) в этом, изображенном Сорокиным, обществе, то после слов Мамута это суждение отказывается под сомнением.

Ответом на приведенный монолог Мамута становится фраза Румянцевой: «Вы просто как Толстой<sup>1</sup> рассуждаете»

---

<sup>1</sup> Упоминание имени графа Толстого важно не только в связи с разгоревшимся спором о гуманности, но еще и потому, что является новым «фактическим» указанием на временную характеристику событий рассказа. Известно, что граф Лев Николаевич Толстой родился в 1828 и умер в 1910 году. Важно заме-

(с. 35). На что Мамут отвечает: «По проблеме вегетарианства у меня с графом нет расхождений. Вот непротivление злу — это увольте» (с. 35).

Гуманистический спор героев Сорокина продолжается, вступает Саблин, не разделяющий гуманистических идей Мамута:

«— Что значит — прерывать жизнь? — перчил печень<sup>1</sup> Саблин, — а у яблока вы не прерываете жизнь? У ржаного колоса?

— Колосу не больно. А свинья визжит<sup>2</sup>. Значит, страдает. А страдание — нарушение мировой гармонии <...>

— Ага! — заговорила вдруг Арина <...> У нас прошлым летом рощу рубили, а маменька покойная всегда окна закрывала. Я говорю — что ты, маменька? А она — деревья плачут<sup>3</sup>» (с. 35).

---

тить, что на момент действия рассказа Толстой еще жив, на это указывает высказывание Льва Ильича: «Лев Николаевич пока еще не жарил своих дочерей» (с. 39). Таким образом, рамки возможного хроноса рассказа сужаются до конца XIX — начала XX века.

<sup>1</sup> Интерес представляет авторская ремарка «перчил печень». Из слов Саблина становится ясно, что он не поддерживает взглядов Мамута, в своих репликах он спорит с ним, перечит ему. Любопытно, насколько точно Сорокин подбирает каждое слово: перчил печень — перечил (эти слова оказываются созвучны и похожи зрительно). Таким образом, в эту ремарку Сорокин вкладывает как бы два смысла: первый (более поверхностный) состоит в том, что Саблин, споря с сострадальческими воззрениями Мамута, не только озвучивает, но и на деле демонстрирует свое несогласие — перчит печень дочери; второй смысл приобретает некое игровое начало — благодаря такой игре слов (Сорокин играет на подобии звуков и схожести букв на письме) автор еще раз подчеркивает оппозиционные взгляды героя.

<sup>2</sup> В связи с этими словами возникает ассоциация с тем, как кричала Настя в печи: «Жар <...> выжал из Насти дикий, нечеловеческий крик <...> Крик перешел в глубокий нутряной рев» (с. 20–21). Страдания зарезанной свиньи представляются Мамуту нарушением мировой гармонии. Что же касается факта приготовления Насти в печи, а затем ее поедания за праздничным столом, то он является для героев рассказа обычным (= привычным), не нарушающим мировой гармонии действием, о котором не стоит и спорить.

<sup>3</sup> В связи с этим высказыванием возникает аллюзия на пьесу А. Чехова «Вишневый сад» (кстати, написанную примерно в те самые годы, 1903-й).

Таким образом, нравственная — гуманная или антигуманная — позиция героев Сорокина оказывается подвижной, гибкой, зыбкой, неустойчивой. С одной стороны, Сорокин все более приоткрывает над своими героями ту нишу романтизма, но с другой — не смущаясь, выставляет перед читателем самые страшные грани этого описываемого сообщества людей.

Гости заставляют Саблину-мать съесть еще кусочек: «Потрошений! Это самая-пресамая закуска <...> В потрохе — самая суперфлю, самая витальность. Съешь <...> У тебя сразу все пройдет» (с. 36). В этих словах прочитывается вампиризм, желание подкрепить собственные силы за счет себе подобного существа, употребив его «витальность». С течением повествования эти черты героев Сорокина все более проявляются, как бы выходят на свет. Романтический классицизм сменяется жестоким и чревоутобным средневековьем.

Из дальнейшего повествования становятся ясны законы социума, действующего в художественном мире произведения Сорокина. Отец Андрей сожалеет, что у него нет собственных детей, ведь «есть свою дочь — божественно» (с. 37), а несмотря на то что у него предостаточно «духовных чад», их он жарить не вправе. Важным становится то, что в данном социуме можно жарить только собственных детей, приглашая на их поедание ближайшее окружение семьи. Таким образом, выясняется, что поедание ребенка не ограничивается канибализмом и не воспринимается таковым, в этой акции есть более важная цель — это некий ритуал, носящий вампирический, но возвышающий (как прежде говорилось, сакральный) характер. Задача поедающих — не просто съесть, но и получить некую энергию, ту самую «витальность». Из текста рассказа становится ясно, что следующей зажарят Арину, подругу Насти: «В октябре-то под водочку под рябиновую как захрустит наша Аринушка <...>» (с. 38). Все присутствующие устрашают Арину, говорят о нестерпимой боли, которую ей придется стерпеть в печи. На это Саблин говорит: «Боль закаляет и просветляет. Обостряет чув-

ства. Прочищает мозги»<sup>1</sup> (с. 39). И сама Арина с трепетом и вожделием ожидает наступления этого дня.

Герои Сорокина вновь возвращаются к теме ницшеанского «сверхчеловека» — далее следует важный для смыслового значения пьесы разговор. Важно заметить, что упоминание о Ницше и его философии мерцает на протяжении всего рассказа, проходит как бы красной нитью по ткани сорокинских текстов. Из этого разговора становятся понятны убеждения представителей общества Саблина, их обоснование устрашающих и непонятных читателю действий, которые в художественном мире рассказа являются, как было много раз квалифицировано, привычными, обыденными, традиционными.

В связи с последними словами Саблина Мамут называет его «неисправимым ницшеанцем» (с. 39):

«— <...> А я-то надеялся, что приехал на ужин к такому же, как я, гедонисту<sup>2</sup>. Значит, вы зажарили Настю не из любви к жизни, а по идеологическим соображениям?

— Я зажарил свою дочь <...> из любви к ней. Можете считать меня в этом смысле гедонистом.

— Какой же это гедонизм? <...> Это толстовщина чистой воды! <...>

— Толстой — либеральный русский барин. Следовательно — эгоист. А Ницше — новый Иоанн Креститель<sup>3</sup>» (с. 39).

---

<sup>1</sup> Снова подчеркивается вампирическая цель поедания Насти — «закалиться», «просветлеть», «прочистить мозги». Хотя последнее выражение носит несколько двусмысленный характер и, кажется, связано с совершенно иной интерпретацией, чем предложено Сорокиным.

<sup>2</sup> Называясь гедонистом, Мамут причисляет себя к направлению гедонизма (от греч. *hedone* — удовольствие), направление в этике, утверждающее наслаждение, удовольствие, как высшую цель и основной мотив человеческого поведения. В античности это направление было развито Аристиппом и киренской школой (Советский энциклопедический словарь / Под ред. А. Прохорова. М.: Советская энциклопедия, 1985. С. 282).

<sup>3</sup> Сравнение Ницше с Иоанном Крестителем (Иоанном Предтечей) подчеркивает ницшеанскую направленность взглядов Саблина. Философские воззрения Ницше определяют сознание отца Насти, все его действия словно определяются фразой «Ницше — наше все». Давая такое сравнение, он словно предрекает развитие ницшеанской философии и ее определяющую роль в жизни

Мамута раздражает приверженность Саблина ницшеанской философии, он отрицает привнесение Ницше чего-либо принципиально нового в мировую философскую мысль: «Вся греческая литература Ницшеанская! От Гомера до Аристофана! Аморализм, инцест, культ силы, презрение к быдлу, гимны элитарности! Вспомните Горация! <...> А философы? Платон, Протагор, Антисфен, Кинесий? Кто из них не призывал преодолеть человеческое? <...> Кто любил демос? <...> Разве что один Сократ» (с. 40). Это высказывание Мамута является важным не только из-за выражения оппозиционной Саблину точки зрения. Упоминание Мамутом античных философов, историков, авторов античной драмы, эпоса свидетельствует о том, что в основе этого чуждого читательскому сознанию («сорокинского») общества, с его ужасающими, шокирующими законами и обычаями, лежит та же история развития философской мысли, что и в основе общества читателя. История общества «Саблиных» своими корнями восходит к той же истории, тем же историческим фигурам, мыслителям, что и социум, в котором существует читатель. И если до этого момента прочтения текста оставались сомнения по поводу того, что Сорокин представляет некую модель социума, общественного сознания в отрыве от истории, то теперь становится ясно, что этот социум развивался по той же схеме, что и социум читателя. Но на данном этапе прочтения остается неразгаданным, почему, имея идентичный путь развития, законы и установки этих двух социумов являются полярно противоположными, прежде всего в нравственном плане.

Саблин в ответ Мамуту говорит о том, что Ницше сделал «великий прорыв! Он первый в истории человеческой мысли по-настоящему освободил человека, указал путь!» (с. 41). И

---

будущих поколений. Подобно обряду крещения, который Иоанн Креститель совершал в реке Иордан, Ницше окрестит общество своей философией, заставит русские («саблинские») умы думать согласно своему сознанию. Слова Саблина становятся как бы пророческими — ведь именно ницшеанская философия послужит неким идеологическим базисом для фашизма, его философским обоснованием, определив тем самым не только русскую, но и мировую историю на несколько десятилетий. В этом смысле фамилия «Саблин» начинает звучать как фамилия «говорящая», ономасиологически окрашенная.

этот путь Саблин определяет как «Человек есть то, что должно преодолеть!» (с. 41). Саблин предрекает миру нового мессию, и им будет «Человек. Который преодолел самого себя» (с. 41).

Следует напомнить, что именно эти слова Саблин говорит дочке за день до происходящих событий. Об этом читатель узнал из записи Насти в дневнике, которую она делает ранним утром: «Вчера вечером приехал Лев Ильич <...> Раа с ним опять спорил про Nietzsche...», приводимую прежде. Героиня вспоминает слова отца о том, что надобно преодолеть в своей душе самого себя. Таким образом, сжигание Насти в печи представляется как бы неким зачатком нового человека, возвращающего сверхчеловека, порождения новой миссии, который вот-вот должен появиться. Все собравшиеся съедают «преодолевшего себя» ребенка, получают его «витальность». Но важным оказывается то, что Настя преодолевает себя не по собственной воли, а по послушанию родителям. Таким образом, это лишь ростки, зачатки сверхчеловека, а не его полное воплощение, которого так ждет общество Саблина. Но начало закладывается.

В разговор вступает отец Андрей, говоря, что его доктрина жизни: «живи и давай жить другому» (с. 42). На что Саблин отвечает: «<...> Твоя философия сильно побита молью <...> В начале девятнадцатого века я бы безусловно жил по этой доктрине. Но сегодня мы стоим на пороге нового столетия, господ. До начала двадцатого века осталось полгода <...> До начала новой эры в истории человечества! Поэтому я пью за новую мораль грядущего века — мораль преодоления!» (с. 42–43). Это высказывание является крайне важным еще и потому, что в нем впервые определяются временные рамки действия рассказа. Становится ясно, что герои живут на рубеже XIX–XX веков, то есть в преддверии великих перемен, «новой эры». И это обстоятельство важно не только само по себе, для уточнения хронометрии романа, но и потому, что сама текст Сорокина был написан примерно в то же — переломное — время, в канун миллениума, начала не только нового века, но нового тысячелетия.

Но — наряду с этим — наибольшую значимость обретает вопрос философский — Сорокин (точнее — его герои) обсуждают различные теории и мировоззрения своей и предшествующей эпохи: от «лишнего» человека (герои Пушкина, Лермонтова), через «нового» (штольцевско-базаровского типа) — к «сверхчеловеку» (в духе Раскольникова Достоевского). А эта линия в свою очередь невольно ищет и находит продолжение во времени, современном не героям Сорокина, но самому автору — во времени сегодняшнем, когда, можно предположить, реальность «сверхчеловека» эволюционировала и осуществилась, когда теория, практика и эксперименты над социальным устройством жизни, а следовательно и над человеком, породили к жизни «новейшего» человека, последователя и восприимчива теорий и соответственно героев саблинско-сорокинского сообщества. Т.е. современного человека. Homo sapiens новейшего времени. И в этом плане внешне концептуальный, экспериментальный, игровой, алогичный роман (рассказ или повесть) «Настя» обретает черты текста философского, несущего в себе большие глубины, чем можно было предположить при первом прочтении романа «Пир».

Сорокин мастерски обманывает, запутывает читателя. Построение рассказа, несоответствие его пространственно-временных характеристик с происходящими в рассказе действиями постоянно обманывает горизонт ожидания читателя, сознание которого не может объединить в одном хронотопе полярно разные действия, традиции, установки. Приготовление Насти в печи для читательского сознания прежде всего ассоциативно связывается а) с жестокими языческими традициями, жертвоприношением идолам (которыми в тексте рассказа выступают Саблины и их гости); б) с некими фольклорными мотивами, с героиней многих сказок Бабой Ягой, которая готовит детей в печи, а затем поедает их. Читательское сознание не может отождествить эти действия с временными рамками, в которых они происходят (рубеж XIX–XX столетий), тем более если принять во внимание историко-литературный контекст: это период царствования Николая II, до революции 1905–1907 гг.

остается всего несколько лет, это время творчества Л. Толстого, А. Чехова, И. Бунина, М. Горького, появления произведений символистского толка — Д. Мережковского, З. Гиппиус, А. Ремизова, А. Блока и др. Читательскому сознанию представляется невозможным совершение описанных в «Насте» событий на таком историко-литературном фоне. Горизонт ожидания читателя обманут, эстетическое наслаждение (классическая функция любого произведения искусства) заменяется неким парадоксальным непримиримым противоречием, нестыковкой «ожидаемого» и «получаемого», доведенной до некой возможной (хотя еще и не воспринимаемой как привычная) степени предельности. Читатель повергнут. Его сознание не способно охватить новые законы нового времени. Нравственная подвижность героев Сорокина, кажется, остается за пределами разумного человеческого восприятия.

На вопрос о том, что это за новая мораль, «без Бога, что ли?»<sup>1</sup> (с. 43), Саблин отвечает: «Каждому времени соответствует свой Христос. Умер старый гегелевский Христос. Для грядущего века потребуются молодой, решительный и сильный Господь, способный преодолеть! Способный пройти со смехом по канату над бездной! Именно — со смехом, а не с плаксивой миной! <...> Да! Канатный плясун! Ему мы будем молиться всей душой, с ним преодолеем себя, за ним пойдем к новой жизни» (с. 43). И в этой сентенции Саблина чувствуется и близкое по времени высказывание одного из теоретиков марксизма-ленинизма Ф. Энгельса о том, что человечество должно смеясь прощаться со своим прошлым, но и угадывается пред-философия, пред-теория будущего грядущего собственно пост-модернистского миропонимания, в том числе и миропонимания клоунов и абсурдистов концептуального искусства, т.е. самого Сорокина и К°. Т.е. Сорокин не просто иронизирует в своем романе, не играет с философскими системами, как чаще всего представляет «Настю» критика, не просто пугает и шокирует читателя, но выстраивает эволюцию философского челове-

---

<sup>1</sup> Снова как бы некое предзнаменование грядущей истории — провозглашение атеизма при советской власти.

ского знания и гипотетически моделирует характер новейшего современного сверхчеловека — лишённого веры, Бога, нравственных заветов, человека-плюралиста — прежде всего в нравственном смысле. И здесь отчасти «отгадывается» и уясняется то название Насти Батыем, о котором шла речь выше: утраченная христианско-православная традиция (отсюда и появление в речи православного священника католической латыни<sup>1</sup>) должна быть заменена иной — восточной буддийской идеей всеохватности, всеприятия, неразличения, в том числе неразличения и равнодушия к собственной плоти, к собственному ребёнку, к возможности уничтожить его, «сожрать», принести в жертву во имя процветания иного человека, иного типа человекоподобного существа — человека эпохи постмодерности. Того будущего времени, когда нет Бога и дьявола, верха и низа, нравственного и греховного — когда возможно все, т.к. это все зависит от позиции воспринимающего субъекта. Не от нравственного закона, а от точки зрения.

Абсурдность — а в новой системе координат — естественность и правомерность взглядов Саблина доходит до своего апогея. Готовый поклоняться канатному плясуну, он отвергает Иисуса Христа. И с радостью отдаёт на заклятие свою дочь. Важно, что присутствующий среди гостей отец Андрей, священнослужитель, не вступает в спор, а лишь произносит: «Это сумасшествие!» (с. 43), но, кажется, его замечание может быть истолковано двояко (как и сам его образ), о чём шла речь выше.

Но действие повести продолжается. Герои Сорокина, притомившись от философствований, просят Саблина спеть. «Павлушка принес семиструнную гитару. Саблин поставил стул на ковер. Александра Владимировна села, положив ногу на ногу, взяла гитару, и, не пробуя струн, сразу заиграла и запела несильным проникновенным голосом:

Ты помнишь ли тот взгляд красноречивый,

---

<sup>1</sup> В качестве интерпретации этого обстоятельства могут быть предложены и другие варианты — в частности, связанные с последующим магическим ритуалом с «золотыми гвоздями», о чём будет идти речь дальше.

Который мне любовь твою открыл?  
Он в будущем мне был залог счастливый,  
Он душу мне огнем воспламенил <...><sup>1</sup> (с. 44).

Песня возвращает повествование в начальный рассказовый размеренный ход, словно успокаивает своим неспешным темпом уставшее от постоянных неожиданностей, темпераментных споров читательское восприятие. Песня служит как бы неким лирическим отступлением, которое притормаживает ход повествования, служит некой остановкой, в течение которой не работает художественное время. Таким образом, на протяжении восьми куплетов, которые исполняет Саблина, читательское сознание словно отдыхает от стремительного и напряженного хода событий, присущего сорокинскому тексту. Но вслед за этим повествование приобретает традиционный ход, стремительно развиваясь в классический для произведений Сорокина прием — слом (= сбой) повествования. Как отмечалось ранее, в данном рассказе этот прием появляется в тексте не единожды, он словно мерцает на страницах рассказа, каждый раз проявляя себя все более явно. Так, все более заметны и ощутимы для читательского сознания становятся абсурдные действия героев «Насти», с каждой реализацией этого приема все более перели-

---

<sup>1</sup> Это сцена вызывает ассоциацию со сценой из кинофильма «Ирония судьбы, или С легким паром», когда героиня Барбары Брыльска исполняет чутким и проникновенным голосом (за нее, как известно, поет Алла Пугачева) песню на стихи М. Цветасвой «Мне нравится, что вы больны не мной». В обеих сценах прослеживается схожесть, уже начиная с того, как садятся и начинают исполнять обе героини («не пробуя струн», «несильным проникновенным голо-сом»). Удивительным образом эта схожесть распространяется и на стихи песен (при прочтении текста Сорокина у читателя возникает подсознательная ассоциация этой песни с песней, исполняемой в кинофильме). Это еще раз подчеркивает то, насколько талантлив Сорокин-стилизатор, ведь при стиховедческом разборе становится ясно, что оба стихотворения обладают схожим метрическим и фоническим строением. Оба стихотворения написаны перекрестной рифмовкой, оба по метрической системе являют собой пятисложник (в обоих случаях это трехстопный пеон второй). Эту ассоциацию оканчивает бой «цилиндрического прибора» (с. 45) на камине, который ассоциативно связывается с новогодним боем курантов в рязановском фильме.

цовываются одежды. В следующем за песней Саблиной эпизоде этот прием достигает своего апогея (его реализация здесь уже подобна реализациям приема в других текстах автора), — «фигуративный» сюжет здесь подменяется словесной абракадаброй, простейший смысл вытесняется буквенной графикой<sup>1</sup>.

После звона цилиндрического прибора на камине все затихают, Саблин объявляет: «Пора!» (с. 45). Он достает из старого сундука золотые гвозди с «крестообразными, идеально отполированными шляпками» (с. 46), семь молотков, которые раздаст гостям. Далее их действия приобретают алогичный, хаотичный, бессмысленный для сознания читателя характер: «Господа загудели в нос и, делая телами волновые движения, чрезвычайно медленно двинулись в свои стороны к меткам» (с. 46). Достигнув своих меток, гости начинают вбивать гвозди в пол, гортанно гудя в нос непонятные сочетания звуков: «NOMO вобью, NOMO вобью, NOMO вобью»<sup>2</sup> (с. 46), причем каждый из гостей произносит определенный набор звуков, неповторяющийся у других, но схожий в окончании на -ОМО («ЛОМО, СОМО», «МОМО», «РОМО» и т.д.). Действия гостей выглядят подобно некому ритуалу, хорошо им знакомому: каждый произносит свой набор звуков, вбивает гвозди определенным образом. Прием слома (или сбоя) повествования приобретает здесь особый характер. В отличие от многих других текстов Сорокина, в которых этот прием обесмысливал повествование, превращаясь в алогичную словесную хаотическую абракадабру, в данном тексте через реализацию этого приема Сорокин описывает некий ритуал, традиционный и, по всей вероятности, сакральный в обществе Саблина. Читателю же он кажется алогичным лишь потому, что в привычных и понятных читателю общественных законах поведения и установках что-либо подобное отсутствует, этому нет эквивалента. Но таковая есть у Сорокина и героев его

---

<sup>1</sup> См.: *Богданова О.* Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб., 2005. С. 35.

<sup>2</sup> Действия героев в этом эпизоде подобны действиям героев других произведений Сорокина: разгром опричниками усадьбы столбового Куницына (роман «День опричника»), процесс дублирования (= клонирования) Розенталем и его соратниками великих композиторов (либретто к опере «Дети Розенталя») и др.

повествования. Они — не профаны, но посвященные. Таким образом, у сбоя повествования в данном тексте Сорокина имеется определенная функция — кодировка (= шифровка) осмысленного героями рассказа (и автором) происходящего действия<sup>1</sup>.

Когда процесс вбивания героями золотых гвоздей был окончен, все положили молотки в сундук, Саблин подошел к камину, снял с цилиндрического прибора медный корпус. Вопреки ожиданиям читателя, прибором на камине оказываются не часы, а «комбинация из тесно скрепленных линз<sup>2</sup>» (с. 49). Саблин повернул рычаг так, чтобы линзы нацелились на метки. Сорокин не поясняет этих действий, возвращая повествование в уже привычное читателю — спокойное — русло: гости снова занимают свои места за столом, наполняют бокалы.

Но вслед за этим Сорокин вновь описывает действия, которые идут вразрез со сложившимся представлением читателя о норме и морали, которые противоречат общественным правилам и установкам социума, в которых существует читатель.

Лев Ильич признается Саблиной в любви, говоря, что вот уже семь лет, с самой первой их встречи, он в нее влюблен. Далее события по степени своей абсурдности, алогичности и аморальности (с точки зрения читательского восприятия) начинают разрастаться в геометрической прогрессии: Саблин просит жену поцеловать Льва Ильича, а затем и совершить половой акт в присутствии всех гостей. Но Саблина оказывается против («Здесь ребенок, вы с ума сошли!»<sup>3</sup>, с. 50). Возвышает степень этой моральности/аморальности отец Андрей («В нежности нет греха», с. 51), — духовный наставник также хочет стать свиде-

---

<sup>1</sup> Подобная осмысленная реализация слома повествования встречается у Сорокина в романе «День опричника».

<sup>2</sup> Вариант линзы, как можно вспомнить, возникает еще в начале рассказа, когда Настя наблюдает «Мгновение Тайны Света» (рассмотренный ранее эпизод — поток солнечных лучей преломляется в хрустальном шаре, вытягивается из шара «золотой спицей» и вонзается в толщу воды).

<sup>3</sup> На эту реплику Саблиной отвечает Мамут: «Мы все дети, Александра Владимировна» (с. 50). Смысл его слов неоднозначен. Его слова могут быть поняты как а) «мы все дети» Господни; б) «мы все дети», т.к. стоим в начале прогресса, великих перемен, новой эры человечества; в) мы все ранимы, как дети.

телем плотской любви. Далее следует акт насилия, ужасающий еще и тем, что совершает его сам Саблин, помогая Льву Ильичу овладеть женой, но Александра Владимировна вырывается и убегает. Тем более «странной» становится последующая ситуация в столовой Саблина, когда гости после всего случившегося сочувствуют ему, а не Саблиной: «Сергей Аркадьевич, пожалейте себя» (с. 51).

Событийный и стилевой строй этой — второй — части рассказа являют крайнюю противоположность событиям его начала: с одной стороны, размеренное романтизированное повествование, наполненное описаниями пейзажей, душевных разговоров, передачей внутренних психологических переживаний героев замещается и вытесняется исключительно рядом действий (= экшном), которые носят в высшей степени жестокий, аморальный характер, с другой — проявляет себя с еще большей силой тенденция ожидаемого «перевертыша», но теперь уже в ином направлении (герои оборачиваются лицом к добру, к традиционным ценностям человеческого мира).

Образ Саблиной — второй по значимости образ в рассказе после Насти, и он начинает вызывать долю читательского сочувствия. Александра Владимировна постоянно противостоит обществу Саблина (отказывается съесть кусок дочери, спорит с общими убеждениями), в отличие от остальных героев она кажется обладающей некой душевностью (исполняет песню «проникновенным» голосом), страдает из-за убеждений мужа, подвергается насилию. Но выясняется, что и она не идеальна: живет во лжи, с нелюбимым человеком, обманывая и презирая его. Оказавшись наедине со Львом Ильичом, Саблина говорит (пока он раздевает ее): «Тебе нравится кривляться <...> потворствовать ему (Саблину. — Е. Б.)? <...> Неужели тебе нравится <...> эта низкая двусмысленность? Весь этот глупый, пошлый театр? <...> Ты умный, честный, сложно устроенный человек <...> ты же прекрасно понимаешь всю двусмысленность моего...» (с. 52). Но эти слова оказываются безответны: Льва Ильича интересует физическая, плотская любовь.

Сорокин словно не дает очнуться читательскому сознанию, он как бы забрасывает читателя ужасающими и противоречивыми фактами, доводя напряжение до предела. Отец Андрей произносит тост за хозяина дома: «С Сергеем Аркадьичем мы не просто друзья детства, однокашники, собутыльники университетские. Мы с ним братья по духу <...> У нас есть принципы незыблемые, твердыня наша <...> Мы твердые дубовые сваи русской государственности, на коих вырастет новая здоровая Россия!<sup>1</sup>» (с. 55).

Внезапно отец Андрей подходит к Мамуту и просит руки его дочери (Арины): «Все притихли. Мамут замер с непрожеванным куском во рту. Арина побледнела <...>» (с. 58). В начале читатель воспринимает такую реакцию гостей как крайнее удивление тому, что святой отец делает предложение молодой девушке. Но, как оказывается впоследствии, отец Андрей вовсе не делает предложения, а просит руки Арины в прямом смысле этого слова. Появившаяся в начале рассказа буквальность восприятия достигает здесь своего апогея. Арине отпиливают руку ручной пилой. Важно заметить, что Саблин отпиливает девочке руку со словами о Боге: «Господи, благослови...» (с. 60), точно также он отправлял в печь Настю: «Вечное в помощь тебе», «с Богом» (с. 20).

Далее абсурдность/нормальность происходящего приобретает еще более выраженный характер. Саблина приносит икону Спасителя, перед которой Мамут благословляет отца Андрея и руку Арины, с которой тот и уходит.

Аморальность/нормальность стремится к наивысшей точке разврата: «Румянцева прижалась сзади к Саблину.

— Ах... Сашенька... вы не представляете, как сладко с вашим мужем... как обворожительно хорошо...» (с. 62).

---

<sup>1</sup> В этом высказывании прослеживается один из вопросов, интересующих Сорокина — вопрос самоопределения России, ее пути развития. Если в 2000 году, при создании романа «Пир», Сорокин лишь намечает эту проблему, вкладывая ее в уста одного из героев, то в 2006 году он посвящает этой проблеме роман «День опричника», а затем развивает ту же тему в романе «Сухарный Кремль».

Снова следует понятная читателю, человеческая реакция Саблиной, выделяющая ее из ряда других героев: «Саблина подошла и вылила недопитое шампанское Румянцевой за ворот» (с. 62).

Финал рассказа связан с образом Александры Саблиной. Она вышла из дома, «сошла с аллеи, двинулась вдоль забора, приоткрыла калитку и проскользнула в Старый сад. Яблони и сливы окружили ее стройную, словно выточенную из благородной кости фигуру. Она двигалась, шурша платьем о траву, трогая рукой влажные ветки» (с. 62). Сорокин словно вновь возвращает читателя к началу рассказа, к романтически-идеализированным описаниям, красочным пейзажам. Но тут же эта картина растворяется в голой и нарочитой физиологичности человеческой природы (привычной и обыденной в художественном тексте Сорокина): становится ясно, что Саблина вышла в сад, чтобы справить нужду. Здесь важно отметить языковые особенности приведенного отрывка. Сорокин почти не употребляет ее имени, даже не заменяет его личным местоимением третьего лица «она». Он передает только констатацию фактов, которая выстраивается из ряда глаголов совершенного вида («наклонилась», «подняла», «присела», «выпрямилась»; с. 62 и т.д.). Таким образом, романтическое, насыщенное эпитетами, метафорами описание сменяется как бы схематичным, строго выстроенным повествованием, не допускающим ничего лишнего, кроме четкого перечисления действий и фактов.

Дальнейшее описание (почти до самого конца) не затрагивает ни Саблиных, ни их гостей. Сорокин описывает ночной сад, откуда только что ушла обратно в дом Саблина. Главным действующим лицом в этом эпизоде становится сорока<sup>1</sup>, которая находит в испражнениях Саблиной жемчужину: «Открыв клюв, она <...> выклюнула жемчужину и, зажав в кончике клю-

---

<sup>1</sup> Можно предположить, что выбор автором именно этой птицы неслучаен: сорока — Сорокин. Именно сорока в конце рассказа овладевает жемчужиной, символом мудрости. Возможно, таким образом Сорокин указывает на свою творческую всепроницаемость, вседозволенность, обладание неким высшим знанием, почти «магическим кристаллом».

ва <...> торопливо мелькая черно-белыми крыльями, полетела вдоль берега озера» (с. 64).

Интересно, что противопоставление первой и второй частей текста реализуется Сорокиным и на цветовом уровне. Если в начале рассказа доминируют разнообразные светлые, утренние оттенки («серо-голубое затишье перед рассветом», «изумрудные каверны в кустах можжевельника», «белая отмоина леса», с.7), то в конце рассказа все оказывается черным (во-первых, наступает ночь, а во вторых, описание дается сквозь отражение в черной жемчужине): «В черной жемчужине плыл отраженный мир: черное небо, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки <...> черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой» (с. 64)<sup>1</sup>.

Черными фигурами, отражающимися в жемчужине, являются Саблины, которые «подняли и поставили на подоконник большую линзу в медной оправе <...> линзы <...> послали восемь тонких лучей ко всем восьми меткам. NОМО, LОМО, SОМО, MОМО, RОМО, НОМО, КОМО и ZОМО вспыхнули <...> восемь рассеянных, переливающихся радугами световых потоков поплыли от них, пересеклись над блюдом с обглоданным скелетом Насти, и через секунду ее улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» (с. 64). Этими словами заканчивается рассказ. Только в самом финале становится понятна цель, ради которой совершался ритуал вбивания гвоздей. Настя снова появляется перед родителями, но уже в некоем особом измерении: ее мистифицированное изображение оказывается смоделированным восьмью лучами<sup>2</sup>.

Упоминание Ницше в начале рассказа в итоге становится ключом к прочтению текста. Идеология Ницше, основы его

---

<sup>1</sup> Если прежде текст Сорокина по степени реализации метафоры был сравним с работами художников концептуалистов (упомянутый И. Кабаков и др.), то в этом фрагменте дает о себе знать игровая поэтика черных «страшилок» Олега Григорьева. Хотя, надо признать, что приемы реализации и опредмечивания абстрактного понятия были присущи и поэзии О. Григорьева.

<sup>2</sup> И здесь в пору вспомнить о лучевой символике трилогии Сорокина «Лед», «Путь Бро», «23 000», так же как и о финале одного из ранних романов Сорокина — «Сердца четырех».

философии оказываются на сто процентов применимы к сорокинскому тексту, который словно выкроен точно для того, чтобы на него наложилась ницшеанская философия. Но важно обратить внимание на то, что у Сорокина реализация философских воззрений Ницше как бы несколько мутирована: все тезисы, образы, слова понимаются героями буквально, все действия принимаются однозначно и воспроизводятся детально точно. Как известно, идеалом философских воззрений Ницше является сверхжизненный образ отдельного человека, могучая воля которого — единственный критерий добра и зла. Человек и мир сливаются у него в одно общее сверхчеловеческое существо. Согласно ницшеанской философии, человек — только переходная ступень к чему-то более совершенному. Цель человечества — преодолеть себя во имя более высокого идеала<sup>1</sup>. Именно эти слова («преодолеть себя») мерцают на страницах романа, являя собой предпосылку к реализации идеи и конечному достижению высокой сакральной цели.

Согласно Ницше, чтобы достигнуть высокого идеала нужно развивать свои человеческие страсти до апогея. Именно это и демонстрируется на протяжении всей второй части рассказа (безудержное чревоугодие, которое ведет к поеданию дочери, безмерное насилие, которое позволяет из-за прихоти гостя отрубить руку ребенку, а мужу помочь другому мужчине изнасиловать свою жену — и все это нормально в мире Ницше-Сорокина). Когда естественно-человеческое доведено до апогея, тогда пробуждается жажда божественного. Чем гуще тени на человеческом, тем ярче сияет божественное, и человек сам создает божество, как противоположность человеческой сущно-

---

<sup>1</sup> Интересно заметить, что Ницше преклонялся перед гениальностью Вагнера. Все оперы композитора построены на древнегерманском эпосе, яркий пример — музыкальная драма в четырех частях «Кольцо Нибелунгов». Как известно, кольцо Нибелунгов — символ власти над миром, как раз то, чего должен достичь сверхчеловек, и то, чего добивался Зигфрид, чтобы получить такую власть. Эта деталь ассоциативно связывает текст «Насти» с либретто к опере «Дети Розенталя», где одним из главных героев (дублей композиторов) является Вагнер. А идея власти над миром проецируется на необходимость порождения (моделирования) нового человека.

сти. Именно это и происходит в финале рассказа в измененной (= мутированной) форме. Преодолев себя (оказавшись в печи), Настя преобразуется в некое нематериальное существо, появляющееся благодаря свечению лучей<sup>1</sup>, исходящих из линз. Таким образом, сам процесс преодоления, достижения высшей цели является процессом рациональным, логическим, выверенным, хотя и искусственным, неестественным (для читателя), но нормальным и искомым — для героев рассказа. Настя сама (с помощью родителей) решает преодолеть себя, и сама ищет путь самоотречения, — но все это было predetermined ранее, традицией ее семьи, общества, его идеалов. Вся реализация теории Ницше, которая представлена в рассказе, раскладывается, как мозаика, на простые составляющие; тезисы философа упрощаются, понимаются буквально, как бы переводятся на язык внешне профанного, но на самом деле посвященного (просвещенного) сознания сорокинских героев, его художественного мира<sup>2</sup>.

Таким образом, рассказ Сорокина «Настя», с одной стороны, буквально (опрошенно) реализует на художественном уровне теорию Ницше (и этим может быть определена его концептуалистская самодостаточность), с другой — моделирует некое «сакральное» общество, законы которого кардинально отличны от законов привычного профанного мировосприятия, т.е. сообщество, которое живет с иными ценностными ориентирами и устремленное к иным целям. Законы (ир)реального миропорядка в рассказе Сорокина кажутся чудовищными и античеловечными (в системе координат читательского восприятия), однако в системе оценок этого измышленного мира они по своему осознаны и правомерны. А следовательно, логичны, рациональны, обусловлены. Сорокин играет в своем творчестве, но его игры оказываются жизнеподобны.

---

<sup>1</sup> Как уже было отмечено — аллюзия на будущую «Трилогию» Сорокина.

<sup>2</sup> Если продолжить музыкальные параллели к текстам Сорокина, то в данном случае Сорокин поступает примерно так же, как когда-то упрощенной сказочной формой воспользовался Моцарт в «Волшебной флейте» (кстати, еще один герой «Детей Розенталя» Сорокина).

---

•

**Идейно-художественное своеобразие рассказа  
Владимира Сорокина «Аварон»**

Рассказ «Аварон», подобно рассказу «Настя», входит в состав романа Владимира Сорокина «Пир» (2000). Главным героем рассказа является мальчик Петя Лурье. Пространственно-временные характеристики рассказа подобны хронотопу рассказа «Настя». Действие укладывается в одни сутки — при-

мерно с полудня и до глубокой ночи. Автор дает точное указание на дату событий — 9 сентября<sup>1</sup>. Интересно заметить, что в рассказе «Настя» дата также определена — 6 августа. Более того, можно предположить, что выбор автором этих дат неслучаен: календарные месяцы стоят друг за другом, а цифры 6 и 9 являются перевертыши чисел. Эта деталь дает ощущение некой связанности двух текстов, которая ярко проявится по ходу развития действия рассказа. Значимым отличием является то, что в рассказе «Аварон» сразу же определяется не только день, но и год происходящих событий — 1937 год, тогда как в «Насте» о нем приходится лишь догадываться по умело расставленным автором маячкам (упоминаниям исторических фигур и реалий).

В ходе повествования читатель узнает, что Петя живет с бабушкой в «большом сером доме, возвышающемся над куполом “Ударника”». Но в отношениях бабушки и внука нет теплоты, взаимопонимания («Опять из школы сбежал?! Прогуливаешь? В физиономию захотел?! <...> Ты думаешь, без родителей я тебе шалберничать позволю?!» (с. 84–85)). Именно поэтому герой Петя раздумывает над тем, идти ли ему домой<sup>2</sup>.

На улице Петя встречает таинственного незнакомца. Последующее действие приобретает некий характерный для текстов Сорокина магико-мистический характер, тем более что в отдельных эпизодах события рассказа Сорокина обретают угадываемое сходство с событиями романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Особенно ярко эти параллели обнаруживаются в начале рассказа, в сопоставлении событий «Аварона» с эпизодом на Патриарших прудах в романе Булгакова. Действие обоих

---

<sup>1</sup> Выбор этой даты неслучаен. В цифровом обозначении дата «9 сентября» имеет следующий вид: 09. 09. Угадывается образ некоего магического числа. Смысл и символика двух девяток станут ясны в финале рассказа.

<sup>2</sup> В день описываемых событий Петя освобождается из школы раньше обычного, т.к. ученики его класса срывают урок. При этом важной деталью становится то, что проведению урока ребята мешают из-за диктанта по немецкому языку «Mein Lieblingsbuch». Пятиклассники нетерпимы ко всему, что связано с немцами: «Робя, фашизм не пройдет! — закричал Петух и поднял сжатый кулак»<sup>2</sup> (с. 83), «<...> будем с фашистской гадиной воевать» (с. 83).

произведений происходит в Москве, на улице царит небывалая жара (отличие лишь в том, что в «Авароне» эта *сентябрьская* жара, а в «Мастере и Маргарите» — *майская*)<sup>1</sup>:

«В Лаврушинском переулке было *чисто* и *жарко*. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна *писательского дома*<sup>2</sup> (везде выд. мной. — *Е. Б.*)» (с. 84).

Роман Булгакова начинается так: «Однажды весной, в час небывало *жаркого* (выд. мной. — *Е. Б.*) заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина»<sup>3</sup> (с. 272).

Еще одно важное совпадение состоит в том, что в обоих произведениях накануне таинственных событий на улицах совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно делает на этом акцент: «Здесь было <...> жарко, чисто и пусто» (с. 84).

Ср. у Булгакова: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. <...> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» (с. 272).

В рассказе Сорокина есть еще одно указание на близость двух текстов: яркая советская реалья — лоток с газировкой, которой утоляют жажду герои обоих произведений. При этом важно, что Сорокин организывает свой текст таким образом, что он вызывает ассоциацию с конкретным эпизодом «Мастера и Маргариты».

Раздумав идти домой, Петя «<...> сделал еще несколько шагов и остановился.

---

<sup>1</sup> Подобное сопоставление сентябрь — май может быть воспринято и как некая наполненная символическим смыслом деталь. Если майская жара — весенняя, когда вся природа оживает после зимы, а впереди еще лето — расцвет природных сил, то сентябрьская жара — безнадежная, испепеляющая все то живое, что еще уцелело после лета.

<sup>2</sup> Упоминание писательского дома здесь также неслучайно, оно ассоциативно связывается с «писательской квартирой» Мастера или «одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ», вокруг которой происходит множество событий в романе Булгакова.

<sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» даются по изд.: *Булгаков М.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы. Минск, 1988, — с указанием страниц в тексте.

Рядом стоял лоток с газировкой. С трех мокрых стаканов на алюминиевом подносе стекала вода. Солнце тяжело светилося в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с *желтыми кудряшками* (выд. мной. — *Е. Б.*) из-под белой пилотки и с папирсой в стальных зубах сонно глянула на Петю» (с. 85).

Ср. у Булгакова: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <...> Абrikосовая дала обильную *желтую пену*<sup>1</sup> (выд. мной. — *Е. Б.*), и в воздухе запахло парикмахерской» (с. 272–273).

В ходе повествования сорокинский текст все больше обнаруживает точки соприкосновения, «похожесть» на текст Булгакова.

Так и не выпив газировки (у мальчика не оказалось денег), «Петя добрал до ближайшей скамейки и плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» (с. 85).

Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <...>» (с. 273).

Однако наиболее ярким сходством двух текстов стоит считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети роковой.

Все вокруг Петя видит в черном свете: о смеющейся неподалеку девушке он подумал: «Дура» (с. 85), «нагретая полуденным солнцем, Москва была полна дураков» (с. 85).

Сидя на скамейке, Петя начинает разговаривать со своим портфелем, как с живым существом:

«Замок портфеля глупо улыбался.

— Дурак... — Петя плюнул в латунную морду замка <...>

---

<sup>1</sup> Представляется неслучайным то, что Сорокин упоминает о «желтых кудряшках» продавщицы. Это словосочетание как бы встает в параллель с «желтой пеной» в романе Булгакова. Не напившись воды, Петя увидел лишь «желтые кудряшки» — в отличие от героев Булгакова, которые выпили «желтую пену» абrikосовой газировки. Но *зрительный* образ обеих деталей оказывается уподобленным.

— Скройся, гад! — Петя плюнул так сильно, что слюна попала на галстук» (с. 85–86).

В момент наивысшего Петиного раздражения, «раздался спокойный голос рядом»: «Бесполезно. Слюны не хватит <...> Его только плавильная печь исправит» (с. 86). Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки завязывает с Петей разговор.

Подобным образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд: «В аллее показался первый человек <...> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей» (с. 276).

Воланд внезапно обращается к литераторам: «— Извините меня, пожалуйста, — заговорил подошедший с иностранным акцентом, но не коверкая слов, — что я, не будучи знаком, позволяю себе... но предмет вашей ученой беседы настолько интересен, что...» (с. 276).

Еще один яркий сигнал схожести двух текстов — реакция героев на появление незнакомца, акцент на загадочность образа.

Сорокин: «"Кондуктор какой-то", — подумал Петя» (с. 86)<sup>1</sup>.

Ср. у Булгакова: «"Немец", — подумал Берлиоз.

"Англичанин", — подумал Бездомный <...>» (с. 276).

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев.

Петя увидел рядом с собой человека «<...> в *светло-сером костюме с такого же цвета шляпой* (выд мной. — Е. Б.) на голове» (с. 86).

Ср. у Булгакова: «Он был в дорогом *сером костюме*, в заграничных, в цвет костюма, *туфлях. Серый берет* (езде выд. мной. — Е. Б.) он лихо заломил за ухо <...>» (с. 275).

Оба незнакомца имеют крайне таинственный вид. В романе Булгакова говорится, что все сводки с описанием этого человека, полученные в дальнейшем, никуда не годятся: «Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них

---

<sup>1</sup> Упоминание кондуктора наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза.

сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во-второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было» (с. 275).

Сорокинский незнакомец, в свою очередь, также имеет не менее интригующий и таинственный вид: «Он был неопределенного роста, лысыватый, с узким сухощавым лицом. <...> Его руки, глаза, губы — все было быстрое, подвижное; но в быстроте этой не было никакого беспокойства, наоборот, был какой-то тяжкий покой, нарастающий с каждым движением» (с. 87).

Важным для проведения параллели между героями (= незнакомцами) Сорокина и Булгакова становится то, что оба они хорошо осведомлены о жизни героев (Пети — у Сорокина, Бездомного и Берлиоза — у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец знает о Петинной жизни все вплоть до мельчайших деталей: мальчик живет с бабушкой, которая его «допекает», но на самом деле она «ведь со страху бесится — как бы завтра за ней не пришли. А была-то раньше не робкого десятка — зам. начальника политотдела армии <...> В девятнадцатом под Херсоном <...> она шестерых из маузера застрелила <...> Парфенова перед строем лично расстреляла. А теперь без валерьянки не засыпает» (с. 86). Незнакомец знает даже тайное прозвище бабушки, «которое Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» (с. 86)<sup>1</sup>.

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев. Так, еще до знакомства с литераторами, он называет Бездомного по имени: «Иван Николаевич» (с. 282), но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера “Литературной газеты”» (с. 282). В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему дяде в Киев?» (с. 311). Это обстоятельство вызывает настоящее удивление героев, ведь

---

<sup>1</sup> Имя сестренки Пети навязчиво рифмуется с именем собаки Пилата: Тинга // Банга.

«об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» (с. 311).

Услышав о себе многие подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего, из НКВД. «— Не совсем. — Незнакомец достал пачку “Казбека”, быстро закурил<sup>1</sup>» (с. 86).

В этом случае упоминание героем Сорокина папирос марки «Казбек» становится знаковым, т.к. хорошо известно, что любимыми сигаретами Сталина были сигареты марки «Казбек», тогда как в романе Булгакова носителем аллюзийных сталинских черт некоторые исследователи (например, Н. Утехин и др.) называют именно Воюнда.

Сорокинский незнакомец продолжает рассказывать Пете о его (Петинной) жизни: «Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <...> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов. Первый — никогда не плакать. Второй — встретиться лично с товарищем Сталиным. Третий — собирать материалы на врагов папы. Четвертый...» (с. 87). Но тут Петя прервал незнакомца вопросом: «Вы... гипнотизер (выд. мной. — Е. Б.)» (с. 87). Незнакомец ответил: «Не совсем» (с. 87), и разговор о Петинной жизни продолжился.

В этой связи вновь возникает явная и нарочитая ассоциация с героем Булгакова, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» (с. 283), а на представлении в Варьете во время «денежного дождя»

---

<sup>1</sup> Интересно, что эпизод с сигаретами хорошо памятен и в романе Булгакова: «— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете? <...> — Ну, “Нашу марку”, — злобно ответил Бездомный. Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному: — “Наша марка” <...> Поэт и владелец закурили <...>» (с. 280).

(с. 391), по словам Бенгальского, был показан «случай так называемого массового гипноза» (с. 391)<sup>1</sup>.

К этому моменту в тексте рассказа Сорокина возникает необходимость представить незнакомого героя, и на вопрос Пети «А вы... вас как зовут?» он отвечает: «Аварон». Странность и неизвестность звучания имени героя приводит Петю к уточнению «Вы... армянин?» (хотя ассоциация такого рода комична и немотивированна), а читателя — к попытке рассмотрения «этимологии» этого имени. На ассоциативном уровне слово «аварон» рифмуется с «ворон», но если обратиться к литературной этимологии, к связи текста Сорокина с Булгаковым, то поиски анаграмматического плана (использованного и Булгаковым — Иерусалим // Ершалаим, и Сорокиным — Норма // Роман) приведут к звуко-буквенному сопоставлению имени Аварон, например, с именем Варраван (и, может быть, даже отчасти — частично — Воланд, а в отдаленном сопоставлении — и Азазелло). Вольность данной ассоциации не обязательна, но и она не противоречит намеренной «состыковке» рассказа Сорокина и романа Булгакова.

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о родителях, из которого он узнает, что мама находится в Лефортово, а папа в Бутово. Петя никак не может понять, за что арестованы родители. По словам Аварона, его родители «не враги» (с. 88). Новый знакомый предлагает помочь Пете освободить маму («Могу сделать так, что твою маму выпустят»; с. 88). Условием становится согласие Пети помочь Аварону в одном важном деле, причем ответ Петя должен дать незамедлительно: «Скажи мне, только быстро — да или нет? И не тяни время. Его и так в обрез» (с. 88).

Этот эпизод также ассоциативно связывается с эпизодом романа Булгакова: Маргарита, сидя на скамейке под Кремлев-

---

<sup>1</sup> Дальнейшее развитие диалога между незнакомцем и Петей отчасти несет на себе отзвуки кинематографического претекста — чрезвычайно популярного советского фильма «Адъютант его превосходительства» («Мосфильм», 1970, реж. Е. Ташков), в котором юный герой, так же как и герой Сорокина, спрашивает у собеседника: «Павел Андреевич, вы шпион?». После появления фильма эта фраза стала «массовой» цитатой иронического плана.

ской стеной, встречает Аззелло, который просит ее прийти в гости к «одному очень знатному иностранцу» (с. 493). Этот визит становится для Маргариты условием для того, чтобы узнать что-нибудь о Мастере. Аззелло разговаривает с Маргаритой крайне нетерпеливо, торопя ее с решением.

Приведенные выше сопоставления, черты сходства таинственного героя Сорокина с Воландом и Аззелло заставляют воспринимать Аварона как представителя магических, темных сил. Горизонт ожидания читателя нацеливается на некие невероятные, мистические события.

Этот разговор становится для Пети отправным пунктом его приключениям (= злоключениям). Петя соглашается на условие незнакомца, и они отправляются в путь, который по своему характеру напоминает путь Маргариты на бал.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Герой поступает подобно Аззелло, который велит Маргарите лететь «вон из города» (с. 501). И в данном случае Аварон тоже увозит Петю за город<sup>1</sup>.

В конце своего путешествия герои оказываются возле небольшой церквушки. Аварон дает Пете указания: «Когда начнется акафист, ты войдешь в церковь. И встанешь напротив иконы Параскевы Пятницы. И будешь стоять и смотреть. Запомни, мне нужно только то, что упадет на пол» (с. 89). Интригу усиливает вводимая Сорокиным церковная тематика, стоящая вразрез с политическими и религиозными установками эпохи, но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к претексту.

Далее, по законам уже непосредственно сорокинских художественных стратегий, непредсказуемость и необъяснимость происходящего усиливается в геометрической прогрессии: Аварон привязывает к Петиной шее петлю из бечевки и отправляет

---

<sup>1</sup> Топонимика окрестностей Санкт-Петербурга с почти загородной (окраинной) железнодорожной станцией «Удельная» позволяет говорить о направлении движения героев «за город». Вполне вероятно, что и в окрестностях Москвы существует пригород или станция с названием «Удельная».

мальчика к церкви, держа моток бечевки и неотрывно следя за Петей. Преграждающая Пете вход в церковь толпа внезапно расступается (по телам толпящихся «пробежало что-то вроде вялой судороги <...> все они всхлипнули спинами»; с. 90), «впуская в себя уютно-невидимый клин. Петя понял, что клин — это он сам» (с. 90). Петя «словно заскользил на коньках по горячему и очень приятному льду <...>» (с. 90). Оказавшись в центре храма, Петя почувствовал, как «петля на шее сильно натянулась, бечевка запела басовой струной» (с. 90), стало тяжело дышать, но его охватил «непередаваемый восторг силы» (с. 91).

Происходит реализация традиционного сорокинского приема слома (= сбоя) повествования. Все дальнейшие Петины действия из сознательных и логичных как бы трансформируются в некий неконтролируемый поток, в область неосознаваемого, неподдающегося логике. Повествование превращается в сущую бессмыслицу, смысл опрокидывается, остается лишь набор слов, хотя и согласованных между собой:

«Петя <...> издал громкий ключевой звук.

Вокруг потемнело; стены церкви выгнулись сферой, молящиеся стали бесформенными темными кучами; в этих кучах что-то двигалось, собиралось, напрягалось, перестраивалось, набухало — и из куч сладко выдавливались светящиеся молитвы. Извиваясь, они медленно текли к иконе» (с. 91). Внезапно в храме появляется «большой темно-вишневый шар». Оказывается, что это принесли «Безногого Фроловича» (с. 91), «заступника» и «страстотерпца» (с. 91). Затем из шара «выползла толстенная, прямая, как бревно, молитва и поплыла к иконе» (с. 92). Белый квадрат иконы всосал в себя молитву Фроловича, а непоместившиеся сегменты «срезались о края квадрата и бесшумно попадали на пол» (с. 92).

Важно заметить, что таинственность повествования вдруг прерывается вполне обыденным Петиним сравнением: «Это напоминало Пете процесс изготовления бруса на Кунцевском деревообрабатывающем комбинате <...>» (с. 92). Получается, что среди всей бессмысленности и нелогичности происходяще-

го, разум Пети остается собранным, не поддавшимся произошедшим вокруг изменениям. Петя поднимает все куски молитвы: «Они были никакие и не вызвали у Пети никаких чувств» (с. 92). Тут же Петю потянула назад «восторженная сила» (с. 92). Несмотря на усталость и боль Петя, неся молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом разрешающий покой» (с. 93). В данном контексте появившееся слово «покой» по-прежнему поддерживает связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован покой, так теперь и Петя оказывается наполненным им.

В продолжении обратного пути в Москву Аварон приказывает Пете не выпускать куски молитвы из рук. Несмотря на плохое самочувствие Петя почувствовал, что в его теле «прибавилось деловитого покоя <...> из центра груди по телу расходились послушные волны силы <...> в голове у Пети было ясно. Он все понял. <...> в остекленевших глазах повторялась одна и та же сцена: мать на кухне в ночной рубашке зачерпывает снег из таза, лепит снежки и раскладывает на политом маслом противне» (с. 95–96). Становится ясно, что и «восторженная сила» (с. 92), и «разрешающий покой» (с. 93), которые испытывал Петя, — лишь выражение его удовлетворенности собой (он все сделал правильно и теперь увидит маму), желания поскорее освободить мать, ожидание чего-то нового — изменений в своей жизни, возможно, теплого семейного счастья, которого не было у него с бабушкой.

Однако вскоре оказывается, что Аварон вез Петю обратно в Москву не для того, чтобы освободить его мать. Он привозит мальчика на Никитскую, в небольшую подсобку. Дальнейшие события вновь приобретают фантастический характер: Аварон повернул кран батареи, стена поехала в сторону. В открывшемся мраморном зале Петя видит человека, в точности похожего на Аварона. Одев на Петю толстый стальной ошейник с цепью, Аварон-1 и Аварон-2 направляют его идти прямо по тоннелю. Пока Петя шел «восторженная сила» (с. 92) и «разрешающий покой» (с. 93) сменились на «правильную скуку» (с. 99). Ему вновь привиделась мать, но уже другой, «стоящей посередине

огромного обмелевшего океана, доходящего ей до колен. Мать была одета в свою беличью шубу, в левой руке держала кулек с человеческими зубами, а правой брала зубы, как леденцы, отправляла в рот и громко, с удовольствием грызла» (с. 98). Петина восторженность сменяется отчаянием и скукой: «видения» порождают ощущение того, что Петя не увидит мать, не сделает ее свободной.

Тоннель приводит Петю в мавзолей Ленина<sup>1</sup>. От сдавившего горло ошейника «в голове у Пети прощающе лопнуло красное яйцо, каменный зал изогнулся сферой <...> засветился мягким фиолетовым светом» (с. 99). Данное описание схоже с описанием состояния при потере сознания. Можно предположить, что все, что происходит с Петей дальше — это бессознательный бред. Таким образом, нереальность, алогичность дальнейших событий, написанных в ключе традиционного сорокинско-го приема слома (= сбоя) повествования, могут быть обусловлены Петиним физическим состоянием (потеря сознания, видения, бред). Петя видит фиолетового Червя, которому и отдает все четыре куска молитвы: первый дал Червя «Новую Энергию Преодоления<sup>2</sup>» (с. 100), второй — «Новый Огонь Соответствия» (с. 100), третий — «Влагу Вечных Пределов» (с. 100), а четвертый — «Великий Покой Отсутствия» (с. 102). Червь представляется Пете прекрасным, божественным созда-

---

<sup>1</sup> Мавзолей представляется неким таинственным местом. Однако Сорокин тут же указывает, что эта таинственность никак не связана с самим Лениным: За свои тринадцать лет герой был здесь четыре раза и каждый раз чувствовал «что-то грозно-неповторимое, что заставляло думать о непонятном <...> Выходя, он сразу все забывал и, лишь придя домой, вспоминал что-то из увиденного <...> Самого Ленина он почти не помнил» (с. 99).

<sup>2</sup> Это словосочетание ассоциативно связывается с рассказом «Настя», в котором главная героиня согласилась сгореть, чтобы отдать свою энергию (= витальность) взрослым, а для этого совершила преодоление — согласно теории Ницше преодолела себя и возродилась в новом качестве («новоиспеченной Насти»). Однако только этими ассоциациями обозначение «энергии» не исчерпывается: выделение первых букв словосочетания заставляет увидеть в них аббревиатуру НЭП (обозначение новой экономической политики государства тех лет). Ирония автора очевидна.

нием, сильным и мудрым. В результате Петя лишается чувств<sup>1</sup>. Позже, придя в себя, он понял, что мавзолейная мумия — «этот мертвый старик с желтым лицом» — «не стоит мельчайшего узора на божественной коже Червя» (с. 101). Петя почувствовал глубокую скорбь, но цепь уже тянула его в «мертвый мир» (с. 101).

В конце своих приключений Петя ощутил бесполезность, бессмысленность всего происходящего, в нем больше нет надежды — он шел спасти мать, помочь ей обрести свободу, жизнь, а вместо этого убедился, что весь мир вокруг «мертвый». Он преодолел себя, выполнил сложнейшее задание, но не получил в ответ (как ему казалось) исполнения собственного желания, не увидел матери на свободе.

Петя с трудом добрал до дома, а через сутки умер от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких» (с. 105).

В финале рассказа Сорокин повествует о том, что произошло с Петей и его семьей монотонно, излагая только факты. Из последних строк рассказа становится ясно, что Петин отец, Виктор Викторович Лурье, был заведующим отделом ЦК партии. Его арестовали 30 июня 1937 года, а 1 сентября<sup>2</sup> он был расстрелян и похоронен в общей могиле близ Бутово. Что же касается Петинной мамы, то после долгих и тяжелых пыток она была внезапно освобождена, и 18 сентября<sup>3</sup> «Марина Севери-

---

<sup>1</sup> Сорокин неслучайно приводит эту деталь, как бы доказывая, что Петя все это время находился в сознании, что Червь действительно существует. Это позволяет расценивать данный эпизод как трансформацию, слом, сбой повествования.

<sup>2</sup> Таким образом, на момент встречи Пети и Аварона (9 сентября), Виктор Лурье уже был расстрелян. Теперь становится понятно, почему на вопрос Пети о том, можно ли освободить отца, Аварон отвечает: «С папой сложно. Но маму — могу» (с. 88).

<sup>3</sup> Интересным представляется сопоставление дат в рассказе. Петя знакомится с Авароном 9 сентября, то есть 09. 09. За 9 дней до этого знакомства (1 сентября) был расстрелян его отец, а через 9 дней после (18 сентября) выпускают Петину мать. Все эти девятки невольно выстраиваются в некую цепь, как минимум в число 999, а с учетом сорокинских «перевертышей» — в число 666, как известно, магическое число дьявола. Как и в ряде других текстов,

новна Лурье-Милитинская, прихрамывая, вышла из ворот Лефортовской тюрьмы. Чтобы прожить на планете Земля еще 43 года» (с. 106). Таким образом, освобождение матери Пети было достигнуто ценой смерти самого Пети.

\* \* \*

Рассказ «Аварон» во многом сопоставим с рассказом «Настя», также входящим в роман «Пир». В центре действия обоих рассказов — дети, благодаря которым достигаются взрослые цели. В обоих случаях эти цели непонятны читательскому сознанию. В обоих произведениях ребенок приносится в жертву интересам взрослых. Подобно Насте, Петя с радостью соглашается сделать то, на что его обрекают взрослые. Ему, как и Насте, тяжело, но он совершает поступок, зная, что этим он сделает добро своим близким. Решившись на такой поступок, Петя, как и Настя, с замиранием сердца ждет результата своих действий, ответного поступка взрослых, которые, в свою очередь, должны сделать добро ему. И если в «Насте» героиня соглашается сгореть в печи, чтобы стать главным блюдом праздничного обеда и тем самым подарить (= отдать) взрослым свою жизненную энергию, свою витальность, то в финале рассказа Настя возрождается, хотя уже в другом, новом качестве. Она возрождается из лучей света, исходящих от меток, которые вбили родители и их гости в завершении обеда, а, значит, ответили ей добром, сделали ее воскрешение возможным. Настя не погибла, а возродилась «новоиспеченной» Настей. Финал рассказа окрашен светлыми, радостными, мажорными тонами: «<...> ее (Настино. — Е. Б.) улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» (с. 64).

В рассказе «Аварон» этого не происходит: Петя так и не увидит маминого освобождения. Но своим поступком мальчик дарует матери не только свободу, но и жизнь: в тюрьме к ней применялись жесточайшие пытки, которые она стойко выдер-

---

Сорокин играет с числами, играет с мистическими значениями сакральных чисел.

живала, но силы уже были на исходе. Лежа ночью на нарах после очередных пыток, она «поняла, что завтра ей предстоит умереть» (с. 106). Но в последующие дни ее больше не пытали, а вскоре отпустили за отсутствием состава преступления. Так Петя, ценой собственной жизни, вернул к жизни ту, что тринадцать лет назад подарила жизнь ему.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что и в том, и в другом рассказе в основу благополучия и счастья положена жизнь ребенка. Как известно, классическая русская литература всегда основательно оспаривала подобную тенденцию. Еще Ф. Достоевский возражал против того, что слезинка ребенка может лежать в основании счастья всего человечества. А. Платонов в «Котловане» рисовал счастливое общество будущего, в основании счастья которого была положена жизнь девочки Насти (!). И если по Достоевскому и по Платонову это было невозможно и недопустимо, то в художественном мире Сорокина это становится «общим местом», становится по-сорокински нормально. Постмодерно-концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают себя знать, обнаруживают свой перевернутый опустошенный смысл. Другое дело, что в системе координат художественного мира Сорокина «смерть» далеко не всегда равна «смерти», а скорее и чаще выступает ее заместителем.

Рассказы «Настя» и «Аварон» объединяет еще одно сходство — аллюзии к произведениям других авторов, которые становятся ключом к прочтению текстов. Если текст «Насти» точно накладывается на философию Ницше, которая применима к нему едва ли не буквально, то в случае с сопоставлением «Аварона» и «Мастера и Маргариты» дело обстоит иначе. Видимые параллели и фактические черты сходства заставляют увидеть связь рассказа с романом Булгакова, но применить философию булгаковского романа для интерпретации рассказа Сорокина было бы неверно. Точнее, эта философия оказывается здесь в противоположении к тому, что заключено в событиях «Аварона». Если в романе «Мастер и Маргарита» силе любви и доброты помогают даже темные силы, привнося добро в жизнь и

награждая героев, перенесших столько страданий, даруя им вечный покой, то в «Авароне» эти силы лишь используют Петину доброту и его любовь к матери. Аварон сдерживает обещание — Петину мать отпускают из тюрьмы, но страдающий в этом произведении герой не получает покоя (Петя так и не увидит матери дома, на свободе, а ей освобождение вряд ли принесет радость — оно омрачится известием о смерти мужа и сына).

Несмотря на многие сознательные знаки сходства двух произведений, совпадающих в своей интенции, разрешение художественных проблем у Сорокина и Булгакова оказывается различным: булгаковское знаменитое изречение о смерти человека, главное — о том, что «он неожиданно (случайно) смертен», в тексте Сорокина прочитывается как *обязательно* смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен.

Литература писателей постмодерна, и Сорокина в том числе, оказывается более жесткой, более циничной, менее сентиментальной. Но в этом нельзя видеть процесс деградации современной литературы. Фактически Сорокин поступает так же, как когда А. Пушкин поступил в своих «Повестях Белкина». Так, в рассказе «Станционный смотритель» Пушкин наметил аллюзию «блудного сына» (картинки на стенах дома Самсона Вырина), вызвал в сознании читателя проекцию к счастливому концу библейской легенды-притчи, но в своем художественном тексте оказался более реалистичен и суров — рационален. Его героиня Дуняша не вернулась к отцу, не спасла его от мучительных дум о ее судьбе, даже не прислала весточку страдающему от одиночества отцу. Героиня Пушкина вернулась в родные места только три года спустя, тогда, когда смотритель был уже давно мертв, могила его уже поросла травой. Библейский утешительный сюжет нашел свое развитие в произведении Пушкина, но стал жестче, суровее, страшнее. Примерно так же — приближая события рассказа к реальной действительности — поступает и Сорокин. Гуманистические тенденции прозы Достоевского и Платонова разбиваются о реальность настоящей неприукрашенной жизни, надежда писателей-гуманистов уми-

рает — и умирает первой, а не (по известной поговорке) последней.

---

•

### **Идейно-художественное своеобразие романа Владимира Сорокина «День опричника»**

Вопрос самоопределения России — вечный русский вопрос, который в разные эпохи российской истории затрагивал умы великих мыслителей, поэтов, исторических, политических деятелей. Наряду с философскими произведениями русских мыслителей, кажется, шире всего (и глубже) этот вопрос представлен в русской прозе, не даром в национальном самосознании укрепилась мысль о литературоцентричности России. Во все эпохи развития русской литературы выдающиеся деятели словесности пытались ответить на вопрос о самоопределении России, предугадать, какой путь развития она изберет, станет ли в соответствии с пророчеством «третьим Римом», выяснить, куда несется «необгонимая бойкая» тройка Русь.

В современной литературе многие авторы также пытаются провидеть (предвидеть) грядущую российскую историю. Интересным вариантом такого смоделированного будущего является роман Владимира Сорокина «День опричника», в ко-

тором автор не только воссоздает историю развития великой державы уже известных эпох отечественной истории, но и представляет свою систему инерциального движения законов мироздания, по которым Россия (возможно) будет продолжать развиваться.

Важно отметить, что роман обладает двойственностью прочтения, в нем как бы сосуществуют два смысловых пласта. С одной стороны, в романе как будто повествуется об истории России, о царской семье и о служителях царя, с другой стороны, в тексте возникают разного рода аллюзии и ассоциации с современностью, в действительность романа вплетены актуальные мотивы, а его герои носят черты известных и знаменитых сегодня артистов, писателей, деятелей искусства, государственных мужей

Главный герой романа — опричник Андрей Данилович, по прозвищу Комяга. Автор не дает цельного описания внешности главного героя, а лишь очерчивает его внешние черты, позволяет примерно угадать возраст Комяги: «На висках первая седина. Рановато для моего возраста»<sup>1</sup> (с. 8).

Следующее описание героя встречается в сцене бритья у цирюльника Самсона: «Самсон пускает мне на щеки пену <...> не касаясь моей узкой и красивой бороды <...> Смотрю на себя. Щеки уже не очень свежи. За эти два года я похудел на полпуда. Синяки под глазами стали нормой <...> Самсон ловко поправляет секирообразный островок моей бороды <...> тщательно вытирает мое лицо, румянит щеки, завивает чуб, лакирует, щедро сыплет на него золотую пудру, вдевает в правое ухо увесистую золотую серьгу — колокольчик без языка. Такие серьги носят только наши <...> Самсон опрыскивает мою голову “Диким яблоком”<sup>2</sup>, молча кланяется и выходит <...>» (с. 10–11).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «День опричника» даются по изд.: *Сорокин В. День опричника*. М.: Захаров, 2006, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> «Дикое яблоко» — возникает ассоциативный образ райского плода. Но данная ассоциация не однозначна, как будет видно из текста далее.

«Облачение» Комяги: «Он (Федька. — *Е. Б.*) вынимает платье из шкапа, начинает одевать меня: белое, шитое *крестами* исподнее, *красная* рубаха с косым воротом, парчовая куртка с куньей оторочкой, расшитая *золотыми* и *серебряными* нитями, бархатные порты, сафьяновые *красные* сапоги, кованные медью. Поверх парчовой куртки Федька надевает на меня долгополый, подбитый ватой кафтан *черного* грубого сукна <...> Надеваю шапку *черного* бархата с соболиной оторочкой, даю себя подпоясать широким кожаным ремнем. На ремне — слева *кинжал в медных ножнах*, справа “Реброфф” в деревянной кобуре»<sup>1</sup> (с. 11; везде выд. мною. — *Е. Б.*).

Отъезд Комяги из дома: «У ворот стоит мой “мерин” — альый, как моя рубаха, приземистый, чистый. Блестит на солнце кабиною прозрачной. А возле него конюх Тимоха с песьей головой в руке ждет, кланяется <...> Тимоха ловко пристегивает голову к бамперу “мерина”, метлу — к багажнику» (с. 13).

Сорокин, кажется, воссоздает образ опричника эпохи Ивана Грозного до мельчайших подробностей. Известно, что внешним отличием опричников служили собачья голова и метла, прикрепленные к седлу, в знак того, что они грызут и метут изменников царя<sup>2</sup>. В романе эта атрибутика принимает двойственное значение. Исходя из замысла романа, образа главного героя и роли опричников в системе романа, эти внешние отличия воспринимаются еще и как атрибутика зла: метла (как

---

<sup>1</sup> Сорокин точно воссоздает внешний облик опричника эпохи Ивана Грозного. Важно отметить общность внешних черт Комяги и лермонтовского опричника Кирибеевича в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»:

<...> Как я сяду-поеду на лихом коне  
За Москву-реку покатайся,  
Кушачком подтянуса шелковым,  
Заломлю на бочок шапку бархатную,  
Черным соболем отороченную <...> (*Лермонтов М.* Избранное. М., 1941. С. 60–61).

<sup>2</sup> *Брокгауз и Ефрон.* Энциклопедический словарь. Мультимедиа-издательство «Адепт», 2002.

фольклорное внешнее сопутствие зла, прежде всего Бабы Яги) и собака (как зло философское<sup>1</sup>).

Сами опричники называют себя «охранной стаей»: «Должны ум держать в холоде, а сердце в чистоте»<sup>2</sup> (с. 33). Отвечая на вопрос балерины Козловой, Комяга поясняет: «<...> опричина — не *Орден*, а *братство*» (с. 71; выд. мной. — *Е. Б.*). Снова видна двойственность: играя словами, Сорокин, как и в ряде других своих текстов, выстраивает образ некоего Ордена, сообщества, в данном случае — братства. Художник как бы подбирает однокоренные слова к тому слову, которое по настоящему, в полной мере характеризует сущность и назначение опричников в системе романа, и домысливает его на современный лад: употребленное слово «братство» обрастает новыми современными коннотациями: вектор «братство → брат → братва». Таким образом, в произведении, рассказывающем о будущем России, о тяжелых днях ее истории, о царственной семье, в произведении, где все вроде бы предельно серьезно, возникают черты, с одной стороны, массовой литературы, с другой — элитарной, но в обоих случаях непременно вызывающие у читателя разного рода аллюзии и ассоциации, заметным пунктиром проходящие сквозь весь роман.

О законах жизни опричной говорит в романе Комяга: «В опричину не уходят. Ее не выбирают<sup>3</sup>. Она тебя выбирает. Или, точнее, как говорит сам Батя, когда подопьет-понюхает: “В опричину вносит, как волной” <...> Так внесет, что голова закружится <...> Но и вынести может волна та. Вынесет в одночасье, бесповоротно. Вот это — хуже смерти. Из опричины

---

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить М. Булгакова, уже не раз упоминаемого в связи с тестами Сорокина.

<sup>2</sup> Эти слова являются неким ремэйком известного высказывание Ф. Дзержинского: «Чекист должен иметь чистые руки, горячее сердце и холодную голову».

<sup>3</sup> В связи с этими словами возникает параллель: опричина // родина. Сорокин снова играет на двойственности: он подменяет в сознании своего героя родину на опричину, и народная мудрость «Родину не выбирают» в устах Комяги приобретает иной вид.

выпасть — все одно, что обе ноги потерять. Всю жизнь потом не ходить, а ползать придется...»<sup>1</sup> (с. 42).

По ходу действия в романе автор рассказывает историю возникновения опричнины<sup>2</sup>, оказанного ею влияния на государство российское. По словам Бати (в хронотопе романа), опричнина возникла так: «Первым звеном в опричной цепи железной стал Батя. А за него и другие звенья уцепились, спаялись, срослись в опричное Кольцо Великое, шипами острыми вовне направленное. Этим Кольцом и стянул Государь больную, гнилую и разваливающуюся страну, стянул, словно медведя раненого, кровью-сукровицей исходящего. И окреп медведь костью и мясами, залечил раны, накопил жира, отрастил когти. Спустили мы ему кровь гнилую, врагами отравленную. Теперь рык медведя русского на весь мир слышен. Не токмо Китай с Европой, но и за океаном к рыку нашему прислушиваются» (с. 41).

Во главе опричнины стоит Батя, «фундамент наш, корень главный, дубовый, на котором вся опричнина держится. Ему Государь первому доверил Дело. На него во времена сложные, для России судьбоносные оперлась пята Государева» (с. 41). Автор подчеркивает единонаправленность взглядов Государя и Бати с его опричниками, называя их «государством», чьему

---

<sup>1</sup> В этой связи возникает аллюзия к повести В. Маканина «Человек свиты». Когда героя повести Митю Родионцева «отставили», он оказался выкинутым из общества (еженедельных чаепитий) секретаря директора Аглаи Андреевны: «Обидно: ему не так нужны были эти мелкие блага от секретаря <...>, ему-то нужны были <...> тепло и солнечность той приемной, занятость в жизни, суэта смышленного человека при директоре — хотя бы крохотное, но значение <...> и этого значения его лишили вдруг <...> оставили в сорок лет...», он переживает состояние близкое к опасениям Комяги (Маканин В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 39).

<sup>2</sup> В режиме реального исторического времени эпохой опричнины называется время приблизительно с 1565 года до смерти Иоанна Грозного В словаре на вокабулу «опричнина» дается объяснение: «Этим именем назывался, во-первых, отряд телохранителей <...> набранный Иоанном Грозным из бояр, детей боярских, дворян и других; во-вторых — часть государства, с особым управлением, выделенная для содержания царского двора и опричников» (*Брокгауз и Ефрон*. Энциклопедический словарь).

«Слову» и «Делу»<sup>1</sup> должен внимать русский народ: «В каждом доме, в каждом пузыре вестевом знают и видят люди православные силу Государя и государства. Понимают Слово и Дело» (с. 36).

Действия опричников, их «Слово» и «Дело», выглядят с точки зрения современной читателю действительности как хаос, беззаконие и жестокость, но в действительности романа Государь определяет их «законом и порядком», на которых «стоит и стоять будет Святая Русь, возрожденная из Серого пепла» (с. 36)<sup>2</sup>.

Не менее значимой для определения роли опричнины в управлении государством и отношений Государя с опричниками является описание молитвы в Успенском соборе: «Стоим мы тесными рядами — вся московская опричнина. Тут и Батя <...> и коренные все, меня включая. И костяк основной. И молодежь. Только Государя нет. Обычно по понедельникам оказывает он нам милость — приходит помолиться с нами вместе. Но сегодня — нет *солнца нашего*. Весь Государь в делах государственных. Или — в церкви Ризположения, храме своем домашнем, молится за святую Русь» (с. 37; выд. мною — *Е. Б.*).

Сцена молитвы в Успенском соборе интересна и для характеристики главного героя относительно его веры и отношения к религии: «Крестимся мы и кланяемся. Молюсь любимой иконе своей — Спасу *Ярое Око*, трепещу под неистовыми очами Спасителя нашего. Грозен Спаситель, непреклонен в Суде своем. От его очей суровых сил на борьбу набираюсь, дух свой укрепляю, характер воспитываю. Ненависть к врагам накапли-

---

<sup>1</sup> Здесь видна явная аллюзия на роман В. Пикуля «Слово и дело». Интересно, что в романе Пикуля одним из героев является князь Меншиков, чьи инициалы почти совпадают с инициалами главного героя романа Сорокина: Александр Данилович Меншиков — Андрей Данилович Комяга. На анаграмматическое письмо Сорокина было уже обращено внимание в анализе рассказа «Аварон».

<sup>2</sup> Можно продолжить — подобно птице Фениксу. И вновь возникает отсылка к образу сожженной (испеченной), но воскресшей в другом воплощении героини Насти.

ваю. Ум-разум оттачиваю<sup>1</sup>» (с. 38; выд. мною. — *Е. Б.*). Икона, которой молится Комяга вызывает неоднозначное восприятие: «Ярое Око», помимо «Всевидящего Ока», вызывает и ассоциации со словами: ярое, Ярило. На вокабулы этих слов в словаре даются следующие объяснения: «Ярый — то же, что яростный; страстно преданный чему-либо, убежденный в чем-нибудь; светлый, белый, а также яркий, сверкающий (*стар.*)»<sup>2</sup>. «Ярило — божество славянско-русской мифологии, связанное с плодородием. Культ Ярилы сопровождался карнавальными играми, плясками»<sup>3</sup>. Т.е. прошлое и настоящее смыкаются. С одной стороны, как будто «смешиваются», с другой — становятся свидетельством константности.

Слова Комяги как бы подытоживают все выше описанное: «Каждый раз, стоя в Успенском со свечкою в руке, думаю я думу тайную, крамольную об одном: а если б не было нас? Справился бы Государь сам? Хватило бы ему *стрельцов*, да *Тайного Приказа*, да полка Кремлевского?

И шепчу себе сам, тихо, под пение хора:

— Нет» (с. 39; выд. мною. — *Е. Б.*).

Размышляя о Государе и его окружении, Комяга вспоминает стрельцов. Здесь снова намечается двойственность прочтения, и читатель вновь достраивает параллель, схожую с той, что была в отношении опричного «братства»: стрельцы — стрелки □ — стрелять — убивать; и еще одно, последнее звено в этой цепи, неминуемо возникающее в сознании читателя, связано с современной действительностью: убивать — киллеры. Т.е. функциональная роль опричнины — убийство, ее роль — карательная. Соответственно, модель поведения и иерархия стрель-

---

<sup>1</sup> Помимо обращающего на себя внимание образа «Ярого Ока», в этих словах главного героя привлекает внимание и ирония автора. Здесь снова имеет место двойственное изображение. Слова Комяги «ум-разум оттачиваю» рождает банальную бытовую ассоциацию «ножи точить».

<sup>2</sup> *Ожегов С., Шведова Н.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. С. 919.

<sup>3</sup> Советский энциклопедический словарь / Под ред. А. Прохорова. М.: Советская энциклопедия, 1985. С. 1573.

цов в свою очередь спроецирована высшей моделью, т.е. схожа с моделью отношений Государь — Батя — опричники.

Что касается иерархии опричной силы, то она хорошо видна во время трапезы в Белой Палате: Комяга сидит «четвертым от Бати справа. Почетное место, нажитое» (с. 40). Опричники — хорошо образованные люди. Многие из них окончили университет. Так, для «умного» дела Батя выбирает Вогула, Комягу и Тягло<sup>1</sup>: «У всех выбранных — университетское образование <...> а я (Комяга. — *Е. Б.*) в опричнину ушел с третьей ступени исторического отделения университета имени Михайло Ломоносова» (с. 42).

Первое, куда отправляются опричники в описываемый в романе день — порешить дело столбового Куницына<sup>2</sup>. По дороге Комяга слушает радио, заказывает песню про степь да про орла. Снова автором подчеркиваются архаические русские черты: «Вступают гуслиеры плавно, бубенцы рассыпаются, колокольчик серебряный звенит <...> Поет Краснознаменский Кремлевский хор. Мощно поет, хорошо. Звенит песня так, что слезы наворачиваются. Несется “мерин” к Белокаменной, мелькают деревни да усадьбы. Сияет солнце на елках заснеженных. И оживает душа <...>» (с. 15–16). Сорокин как бы связывает разные эпохи российской истории: Краснознаменский Кремлевский хор, мощно поющий, указывает на эпоху правления советской власти. Тут же Комяга называет столицу Белокаменной.

---

<sup>1</sup> И перечисленные имена опричников воспринимаются здесь уже не только как архаизированные имена из русского средневековья, но и как некие «братские» имена — имена внутри Ордена или братства.

<sup>2</sup> Фамилия столбового порождает аудио-ассоциацию с известным современным литературным критиком, а ныне и писателем Вячеславом Курицыным, который является автором критических статей о творчестве Сорокина (Курицын В. Свет нетварный // Литературная газета. 1995. 1 февр.; Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001 (глава «В. Сорокин, репрессированный письмом»). Более того, в недавнем прошлом Курицын, являясь теоретиком современного литературного искусства и зная все основные и наиболее популярные авторские приемы, сам обратился к писательскому творчеству, издав уже несколько романов (в духе Сорокина): прежде всего — «Аквафель для Матадора» (2001) и «Месяц Аркашон» (2003).

Такой Москву видели во времена Дмитрия Донского<sup>1</sup>. При этом Сорокин рисует пейзаж, который бесспорно ассоциативно связывается в сознании читателя с частым образом пушкинской природы: «Звенит песня <...> Сияет солнце на елках заснеженных» (с. 16). А еще глубже — с фольклором. С новым временем этот эпизод связывают лишь «мерин», на котором Комяга мчится в сияющий солнцем морозный день по Белокаменной, да работающее в машине «Радио Русь» (вариация популярного сегодня «Русского Радио»). Но использование «блатного», жаргонного словечка «мерин», обозначающего сокращение от марки машины «Мерседес», становится одновременно и ассоциацией к реальной лошади — мерину как таковому. Да и в названии «Радио Русь» — современное «Радио России» оказывается сознательно архаизированным.

Комяга едет в машине, видит старый лес: «<...> старые, вековые ели. Много они повидали на своем веку. Помнят они, помнят Смуту Красную (время советской власти. — *Е. Б.*), помнят Смуту Белую (1919 год. — *Е. Б.*), помнят Смуту Серую (девяностые годы двадцатого столетия. — *Е. Б.*), помнят и Возрождение Руси. Помнят и Преображение. Мы в прах распадемся, в миры иные отлетим, а славные ели подмосковные будут стоять да ветвями величавыми покачивать» (с. 18). Комяга уверен в непоколебимости Руси-России, в ее силе, мощи, стойкости. У героя нет сомнений, что вечно будет стоять Москва. А вместе с ними — процветать будет и братство.

Опричники едут в усадьбу столбового Ивана Ивановича Куницына. На дело Батя послал коренных. Комяга достает из багажника «свою дубину тесовую» (с. 18). Все дальнейшие действия опричников носят некий обрядовый характер. Значимость обретают как сами реплики (вопрошающие и ответные), так и их трехкратное повторение. Комяга, будучи здесь самым главным (т.к. Батя отсутствует), подходит к воротам усадьбы с дубиной:

---

<sup>1</sup> При Дмитрии Донском вместо дубовых стен города появляются стены белокаменные, начинается история каменной Москвы. Иван III оканчивает дело своего предшественника Ивана Калиты, чтобы перестроить город на славу.

«Подхожу к воротам. Замирают опричники. Бью по воротам дубиной первый раз<sup>1</sup>:

— Горе сему дому!

Бью второй раз:

— Горе сему дому!

Бью в третий раз:

— Горе сему дому!

И зашевелилась опричнина:

— Слово и дело! Гойда!»<sup>2</sup> (с. 19).

Важно отметить, что обрядовый характер действия носит и эпизод окончательного разорения усадьбы. В конце работы опричники, совершая действия некоего ритуального характера, произносят те же слова, что и перед ее началом:

«Встаем полукругом, вынимаем кинжалы из ножен, поднимаем вверх, опускаем, на дом врага нацелившись:

— Горе сему дому!» (с. 35).

Как помним, основная — впрямую не названная — роль опричнины — карательная.

Далее опричникам предстоит битва с охраной столбового. Принимается решение выбрать поединщиков<sup>3</sup>: «Ваш осилит — уйдете без ущерба со своим добром! Наш осилит — все ваше нам достанется». За этими словами следует подробное описание кулачного боя. Важно заметить, что и здесь автор не упускает возможности подчеркнуть общую, русскую природу соперников, их единое начало: «Погода и скотник ходят кругами, примериваются. И одеты они по-разному, и в положениях раз-

---

<sup>1</sup> Комяга «говорит» короткими, законченными предложениями, словно отчеканивает каждый слог. Его слова принимают очертания ритмизованной прозы. Более того, для усиления выразительности звучания, при чтении вслух явно выступает аллитерация на звук «р».

<sup>2</sup> Опричники вторят Комяге так же, как и генетики вторили Розенталю в либретто Сорокина к опере «Дети Розенталя» во время совершения важного действия (наказание столбового // создание дублей).

<sup>3</sup> Сорокин придает значимость этой битве, начиная ее с поединка двух воинов, ведь, как известно, крупные битвы имели обычай начинаться с поединка представителей воинствующих сторон. Например, сказания о Куликовской битве сообщают о том, что она началась поединком между русским иноком Александром Пересветом и татарским богатырем Челубеем.

ных, и господам разным служат, а коль приглядеться — из одного русского теста слеплены. Русские люди, решительные» (с. 21). Но наносит Погода «удар последний, зубодробительный»<sup>1</sup>. Падает скотник навзничь. Встает ему Погода сапожком фасонистым на грудь, нож из ножен вытягивает, да и по морде с размаху — чирк! <...> По другому теперь нельзя.

На крови<sup>2</sup> — все как по маслу пойдет <...>» (с. 23).

Один из самых ярких моментов данного эпизода — «момент истины»<sup>3</sup>:

«Поднимаю дубину:

— На колени, сиволапые!

В такие мгновения все сразу видно. Ой, как видно хорошо человека русского! Лица, лица оторопевшей *челяди*. *Простые* русские лица. Люблю я смотреть на них в такие мгновенья, в момент истины. Сейчас они — зеркало. В котором отражаемся мы. И *солнышко* зимнее» (с. 23). Здесь снова возникает двойственность прочтения: выстраивается параллель «я // солнце»; подобное сравнение можно встретить в литературе у К. Бальмонта, В. Маяковского и др. символистов и постсимволистов. Но в тексте Сорокина важно другое — с Солнцем сравнивался Государь, глава братства. В его отсутствие источником «света» становится Комяга.

В «Дне опричника» многие детали указывают на то, что в художественной реальности романа — реальности иронической и по-своему серьезной — основным объектом подражания является азиатский мир, а точнее Китай. У Сорокина четко прослеживается (и одновременно осмеивается) ориентация на восточное устройство жизни, желание по возможности максимально к нему приблизиться.

---

<sup>1</sup> Сорокин, описывая битву, использует сложный эпитет, схожий с гомеровскими эпитетами в «Илиаде». С одной стороны, иронизируя, с другой — принося незаметную значимость содеянному.

<sup>2</sup> В этой связи возникает ассоциация с дуэлью, ведь в русской традиции дуэль преимущественно «кровавая».

<sup>3</sup> Конец «героической» расправы над усадьбой столбового Куницына завершается «моментом истины». Здесь возникает приглушенная аллюзия к роману В. Богомолова «В августе сорок четвертого» («Момент истины») (1974).

Первым указанием на это является описание быта столбового Куницына: «Хороший дом у столбового, уютный. В гостиной все на китайский манер — лежанки, ковры, столики низкие, вазы в человеческий рост, свитки, драконы на шелке и из нефрита зеленого <...> Восточными ароматами пованивает. Мода, ничего не поделаешь» (с. 26). Детей столбового опричники находят именно в двух напольных китайских вазах.

Неслучайным стоит считать и мимолетно появляющуюся в романе фигуру Чингисхана, великого завоевателя, создателя монгольской империи, имя которого связано с восточной частью Средней Азии: «— Все-таки как славно сокрушать врагов России! — бормочет он (Зябель. — *Е. Б.*), доставая пачку “Родины” без фильтра. — Чингисхан говорил, что самое большое удовольствие на свете — побеждать врагов, разорять их имущество, ездить на их лошадях и любить их жен. Мудрый был человек!» (с. 33–34)<sup>1</sup>. Интересно заметить, что на первых страницах романа Сорокин тоже упоминает о Чингисхане, но в ином значении: «Самсон пускает мне на щеки пену из оранжевого баллончика “Чингисхан” <...>» (с. 10).

Во время разорения усадьбы столбового возникает образ красного петуха (как образ огня), что на языке опричников означает «чистое место», то есть необходимо сжечь усадьбу Куницына: «<...> коли усадьба на слом по Государеву указу списывается, грабить нельзя. Закон. Все добро — Государеву красному петуху достанется <...> Взрыв. Пламя густое, клубящееся из окон <...> Занялась усадьба. Вот и пришел к ней в гости Государев красный петух» (с. 35).

Расправившись со столбовым, опричники, по обычному указанию Бати, отправляются «на молебен в Успенский!» (с. 35), приговаривая при этом: «Конец — делу венец. Сделал дело — *молись* (выд. мной. — *Е. Б.*) смело» (с. 36). Авторская ирония снова видна в своеобразном ремэйке известной поговорки «сделал дело — гуляй смело». Хотя здесь же просматри-

---

<sup>1</sup> Напомним, что образ, близкий Чингизхану, — образ Батя — возникал в рассказе Сорокина «Настя». Следовательно, этого плана ассоциации не являются случайными у Сорокина. Скорее — они устойчивые, константные.

вается и вполне современная реалья: нынешние «братки» довольно часто разделяются с жертвой, а затем идут в церковь, отдают батюшке «пожертвования» (условно говоря — молятся) и тем (якобы) избавляют себя от греха содеянного. Т.е. в тексте Сорокина автор одновременно и иронизирует, и констатирует, и изумляется происходящему.

По следующему делу Комяга едет в Кремлевский концертный зал, чтобы проследить за подготовкой праздничного концерта, так как «не всегда на сцене зала этого могучего правильные дела творятся» (с. 60). За подготовкой предстоящего праздничного концерта наблюдают также смотрящий из Тайного Приказа, князь Собакин из Внутреннего Круга и столоначальник из Культурной Палаты — «серьезные люди, государственные» (с. 61).

Каждый концертный номер описывается и изображается автором как отдельная мини-зарисовка. Интересно заметить, что это не первое в творчестве автора описание российского праздничного концерта. В многократно упоминаемом романе Сорокина «Пир» есть рассказ «День русского едока», сюжет которого, главным образом, построен на описании концерта в зале кремлевского Дворца съездов в честь «Дня русского едока». Здесь автор представляет каждый номер в виде отдельной зарисовки. Некоторые номера обоих описанных Сорокиным концертов носят общие черты: девицы в сарафанах и кокошниках на фоне снопов пшеницы. В обоих концертах принимает участие ансамбль имени И. Моисеева. Только если в «Дне опричника» танцоры изображают разные *народы* России, то в «Дне русского едока» танцоры олицетворяют собой разнообразные *яства*.

Еще один номер концертной программы — небольшая постановка, изображающая недавнее прошлое — «смутное», «печальное». Действие происходит на площади трех вокзалов в Москве. Инсценируется время «Белой Смуты Проклятой». Этот эпизод ассоциативно связывается с другим произведением автора — либретто к опере «Дети Розенталя». Начало второго действия либретто также разворачивается на площади трех вок-

залов в 1993 году, тоже во время смуты, беспорядков. Интересно заметить, что в обоих произведениях автор практически идентичными фразами определяет место, а затем и картину действия:

Ср.: «День опричника»: «Площадь трех вокзалов в Москве, годы Белой Смуты Проклятой» (с. 62).

Ср.: «Дети Розенталя»: «1993 год. Площадь Трех Вокзалов в Москве»<sup>1</sup> (с. 113).

Идентичной является и обстановка, описываемая автором в обоих текстах.

Ср.: «День опричника»: «Стоят простые люди, вынесенные на площадь смутной волною из домов своих и понужденные торговать чем ни попадя, дабы заработать на кусок хлеба <...> Стоят на площади люди российские с чайниками, сковородами, кофтами <...> Стоят беженцы <...> стоят старики да инвалиды войны <...>» (с. 62).

Ср.: «Дети Розенталя»: «Люди с поклажей, спешащие к поездам, таксисты и ломщики, ищущие пассажиров, проститутки, наперсточники, побирушки, пьяницы и бомжи; длинные ряды торговцев с рук, продающих еду, одежду, дешевую водку и всякую всячину» (с. 113).

В «Детях Розенталя» место, выбранное Сорокиным для действия современных событий либретто, подчеркивает гармонию жизни, найденную автором: Площадь Трех Вокзалов образует треугольник, фигуру, отличающуюся гармоничностью построения; три угла, три вокзала, три — вальсовый размер. Все это еще раз подчеркивает замкнутость пространства.

В «Дне опричника» также часто фигурирует цифра «3»: «площадь трех вокзалов» (с. 62), «Третья Западная труба» (с. 65), «трое молодцов-удальцов-пограничников» (с. 66), «русская, русская, русская пляска» (с. 64), «Указ 37<sup>2</sup>» (с. 80), «суточ-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст либретто к опере «Дети Розенталя» даются по изд.: Сорокин В. Четыре: Рассказы. Сценарии. Либретто. М.: Захаров. 2005, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> Эта цифра ассоциативно связывается еще и с 1937 годом, временем сталинских репрессий.

ное перекрытие Трубы № 3» (с. 81), «Едем версту, другую, третью <...>» (с. 131), ясновидящая Прасковья произносит заклинание: «Пристань-прилепись-присохни» (с. 139). В данном романе троичность имеет скорее магический характер, являясь, с одной стороны, неотъемлемой чертой повествования в русских народных фольклорных сказках, в которых часто можно встретить следующие речевые обороты: «три брата», «три сестры», «три раза проговорил», «три раза обернулся», «три раза постучал» и т.п., с другой — выражением ритуализации, сакрализации изображаемого действия.

В этом же эпизоде возникает образ «робкой флейты надежды»<sup>1</sup> (с. 63), который ассоциативно связывается с образом Моцарта в «Детях Розенталя», являясь в либретто главным атрибутом известного композитора. Вероятно, по образу известнейшей магической «Волшебной флейты» Моцарта. Композитор с другими дублями выходит на площадь играть музыку: «Вагнер с тубой, Чайковский с кларнетом, Моцарт с флейтой, Верди с арфой и Мусоргский с большим барабаном» (с. 115). Заканчивается же либретто тем, что в живых остается лишь один, самый младший дубль: «В руках у Моцарта оказывается флейта. Он пытается на ней играть» (с. 134)<sup>2</sup>.

В романе Сорокина «День опричника» появляются персонажи, которые напоминают, скорее даже намекают на широко известных людей нашего времени. Первым таким персонажем становится участник одного из номеров праздничного концерта. Номер называется «Здравствуй, душа моя, Арина Родионовна!». Это всем хорошо известный номер, который уже много раз входил в программу концерта, «<...> но — народ его любит и Гос-

---

<sup>1</sup> И в «День опричника», и в «Детей Розенталя» Сорокин включает советскую тематику, песни второй половины XX века. В «Детях Розенталя» дубли на площади трех вокзалов играют «<...> про вагон голубой с чебурашкой» (с. 115; «Голубой вагон» — композитор В. Шаинский), а в «Дне опричника» на той же площади звучит «трогательная детская песня» «Прекрасное далеко» (композитор Евг. Крылатов). Более того, образ «робкой флейты надежды» порождает ассоциацию еще с одной известной песней второй половины XX столетия — с песней Б. Окуджавы «Надежды маленький оркестрик...».

<sup>2</sup> Как известно, с образами «Волшебной флейты» и с историей ее создания связаны многие таинственные версии гибели юного композитора.

ударь уважает. Вяло советует столоничальник Пушкина омолодить — уже лет двенадцать играет его один и тот же немолодой актер Хапенский. Но знаем — бесполезно. Актер — в фаворитах у Государыни» (с. 65). Ясно, что под именем артиста Хапенского автор имеет в виду известного всем актера Константина Хабенского, хотя он и не играл Пушкина. Зато роль знаменитого русского поэта в московском театре под руководством М. Ермоловой в постановке под названием «Александр Пушкин» много лет исполнял не менее популярный С. Безруков<sup>1</sup>, сыгравший роль поэта и в фильме Н. Бондарчук «Пушкин. Последняя дуэль» (2006).

Вторым персонажем, ассоциативно связывающимся с современной нам действительностью, является балерина Ульяна Сергеевна Козлова, «прима Большого театра. Фаворитка Государева, лучшая из всех Одиллий и Жизелей...» (с. 70). В описании Козловой есть множество черт, отсылающих к образу известной российской балерины Анастасии Волочковой. Это, во-первых, постоянный акцент на женственности, хрупкости, беззащитности, на важности роли женщины на земле: «Андрей Данилович! Умоляю! Сжальтесь над несчастной женщиной. В ваших мужских войнах больше всего страдаем мы. А от нас зависит жизнь на земле» (с. 41). Во-вторых, Козлова вместе с Клавдией Львовной (подругой, которой она просит помочь) построили школу для сирот, сиротский приют. Известно, что после рождения дочери Волочкова также стала равнодушной к детям: помогает тяжело больным, пишет детские сказки. Далее Сорокин указывает и на внешнее сходство двух женщин: «Глаза у примы красивые — большие, серые, беспокойные» (с. 73).

В оплату за свою помощь Комяга просит у балерины «<...> две с полтиной. И аквариум» (с. 75). Комяга испытывает блаженство: почти четверо суток не держал он прекрасного шара. Аквариум представляет собой «шар прозрачный, из тончайшего материала изготовленный. Наполнен питательным раствором прозрачным. И в растворе этом плавают семь крошеч-

---

<sup>1</sup> Сергей Безруков. Мои роли в театре //<[http:// www. sergeybezrukov. ru/ work/ theatre/pushkin](http://www.sergeybezrukov.ru/work/theatre/pushkin)>

ных (пять миллиметров) золотых *стерлядок*<sup>1</sup> (выд. мной. — Е. Б.)» (с. 83).

Здесь Сорокин снова делает акцент на значимости, превосходстве азиатского мира, Китая, над другими странами в реальности героев романа: «<...> гляжу пристальней: отменные (золотые стерлядки. — Е. Б.), явно китайского производства, не Америка убогая и уж точно не Голландия» (с. 83). Голландия является здесь маркированным словом. Как известно, в этой стране наркотики и другие психотропные средства легализованы. Таким образом, упоминание Голландии в данном контексте подтверждает домыслы читателя: золотые стерлядки — те же наркотики.

Комяга едет к Донским баням, где Батя уже снял «нашу» залу. Он приезжает первым. Затем прибывает уже сам Батя со своей «правой рукой»: Шелетом, Самосей, Ерохой, Мокрым и *Правдой*<sup>2</sup> (выд. мной. — Е. Б.).

Батя самостоятельно прикладывает к венам опричников аквариум с рыбками. И после «божественного мгновенья вхождения злато-рыбки в русло кровяное» (с. 89), кажется опричникам, что они становятся «Змеем Горынычем — огнедышащим Драконом Губителем»<sup>3</sup>. Взлетает дракон над землей родимой и устремляется «во далекий путь, во безбожный край» (с. 94). Беспощадно разоряют опричники страну безбожную «стали жечь ее из семи голов <...> стали жрать-кусать тех безбожников» (с. 97). Далее повествование превращается в бессмысленный набор слов, где отсутствуют запятые, нет деления текста на законченные предложения. Такой прием является одним из

---

<sup>1</sup> Снова возникает ассоциативная аудио параллель: стерлядка — стерва — бя...

<sup>2</sup> В связи с именем последнего опричника снова возникает возможность двойственного прочтения текста: Батя прибывает в баню со своими опричниками, либо с опричниками и Правдой. Как и прежде здешние имена — то ли имена собственные, то ли клички, то ли тайные имена.

<sup>3</sup> Сорокин ставит знак тождества, сводит воедино эти два понятия, что вновь порождает неоднозначность, двойственность: Змей Горыныч относится к русской национальной символике, тогда как дракон принадлежит символике Китая. Он же входит и в символику св. Георгия Победоносца, закрепленного в гербе города Москвы.

(дез)организующих принципов сорокинских текстов. Критика определяет его как «трансформацию» (= слом, сбой) повествования, о значении которого говорилось прежде<sup>1</sup>. Важно заметить, что в «Дне опричника» этот «сбой» не обесмысливает текст, как это было возможно в других произведениях автора. В романе сорокинский прием как бы несколько мутировал, видоизменился: за хаотичным набором слов читатель не находит привычной бессмыслицы и словесной абракадабры; прибегая к трансформации (= сбою) повествования, Сорокин в романе передает осмысленные «глюки» опричников.

Затем следует «пробуждение». Здесь интересно сравнение, которое приводит автор, выражая эмоции и чувства пробудившихся после рыбок опричников: «Словно на курорте побывал, в Крыму *нашем*<sup>2</sup> (выд. мной. — Е. Б.) солнечном. Словно сейчас на дворе — конец сентября, а ты, стало быть, три недели в Коктебеле на песке золотом провалялся <...>». Известно, что в Коктебеле нет песчаного пляжа, берег там усыпан галькой. Сорокину это не может быть неизвестно, ведь о Коктебеле он говорит не в первый раз в своих произведениях. Например, в романе «Пир» (2000) есть рассказ «Лошадиный суп», герои которого также отдыхали на пляже в Коктебеле. Более того, именно там находится Дом Творчества литераторов. Такого рода сознательные подмены общеизвестных фактов заставляют воспринимать текст в его «обратном» виде, в «фото-негативе». Используя общеизвестные трансформации, художник подсказывает то, что и прочие суждения и факты следует воспринимать в «негативе».

Комяга заезжает в «Народный ларек» купить сигареты «Родина». После реформы отца Государева, Николая Платоновича, все «иноземные» супермаркеты были ликвидированы и заменены на русские ларьки. И так, чтобы «в каждом ларьке —

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Богданова О.* Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб., 2005.

<sup>2</sup> Любопытно, что Сорокин в романе называет Крым «нашим», хотя в настоящее время эта территория принадлежит Украине, что также может рассматриваться как указание на некий скрытый (= перевернутый) смысл.

по две вещи, для выбора народного». Комяга, разглядывая витрину ларька, видит предлагаемый стандартный набор продуктов: всех продуктов здесь по паре, кроме одного — сыра «Российского», на что сам Комяга говорит: «<...> народ наш, богоносец<sup>1</sup>, выбирать из двух должен, а не из трех и не из тридцати трех. Выбирая из двух, народ покой душевный обретает <...> лишней суеты беспокойной избегает, а следовательно — удовлетворяется. А с таким народом, удовлетворенным, великие дела сотворить можно <...>» (с. 103). Пара, двойка, только это или то — образец, представленный для конкретно русского национального сознания. Один и два — самые простые числа, примитивный характер, только черное или белое. Одно и другое, всего только по два, только это и то, третьего не дано. Тот факт, что в народном ларьке всех товаров по паре, а сыр всего лишь один, «Российский», порождает ряд ассоциаций. В первых, с «сыром» связана известнейшая и в высшей степени актуальная русской ментальности поговорка «Бесплатный сыр — только в мышеловке». Ряд вопросов возникает по поводу того, почему именно сыр в народном ларьке один и почему именно «Российский». В нашем сознании сыр ассоциируется прежде всего с молоком. А молоко всегда логически связывается с прародителем: матерью, родиной, в данном случае с Россией, что лишний раз акцентирует название сыра («Российский»). Все это указывает на самобытность, самоидентичность, на которых автор настаивает (в ироническом ключе) в романе.

В «Дне опричника» Сорокин затрагивает популярную и актуальную на сегодняшний день тему бранной, матерной лексики: «Злостью и скрежетом зубным исходят либералы после знаменитого 37-го Указа Государева об уголовной ответственности с неперменным публичным телесным наказанием за нецензурную брань в общественных и частных местах. И что самое удивительное — народ-то наш сразу с пониманием воспринял Указ 37. После ряда показательных процессов <...> после свиста бычьего кнута на Сенной и воплей на Манежной в

---

<sup>1</sup> Образ народа-богоносца ассоциативно связывается с произведениями русской литературы — Ф. Достоевского, А. Ремизова, Д. Андреева.

одновременно перестал люд простой употреблять паскудные слова, навязанные ему в старину иноземцами<sup>1</sup>. Только интеллигенция все никак не может смириться и все изрыгает матерный яд на кухнях, в спальнях, в отхожих местах, в лифтах <...> не желая расставаться с этим гнусным полипом на теле русского языка, отравившим не одно поколение соотечественников. А Запад гниющий подыгрывает нашим подпольным матерщинникам» (с. 81). Сорокин словно пишет современную историю: здесь снова прослеживаются мотивы, связывающиеся с современностью: известно, что президент Беларуси запретил публичные нецензурные высказывания. Но одновременно снова прибегает к «перевертышу»: «только интеллигенция все никак не может смириться...» и продолжает использовать мат. И применительно к социуму вообще — это факт перевертыш, но применительно к литературе интеллигентствующих писателей (того же Сорокина) — факт непосредственный, истинный.

Комяга бранит Посоху за книжку «Заветные сказки»: «Это ж похабень крамольная. За такие книжки Печатный Приказ чистили <...> Государь ведь слов бранных не терпит <...> сожги книгу похабную» (с. 32–33). В эпизоде видна саморефлексия автора; позволительно предположить, что под Посохой и «книгой похабной» Сорокин понимает самого себя и историю своего романа «Голубое сало» (1999), который вызвал множество споров и обвинений в адрес писателя.

В этом же ряду оказывается и другой эпизод — Комяга слышит по радио «Голос Америки» программу «Русский мат в

---

<sup>1</sup> Парадоксально, но факт: первые записи русской нецензурной брани принадлежат иностранцам. Так, в своей книге «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно» (1656) немец Олеарий пишет об эмоциональности москвитов. При этом иностранцы сразу же поняли и опасности, которые таит в себе употребление такой брани в несоответствующем месте и неподходящей ситуации. Ганзейский купец Т. Фенне в своем «Русско-немецком разговорнике», составленном во Пскове в 1607 году, приводя некоторые наши «матизмы», предупреждает, что пользоваться ими следует с осторожностью, «по разрешению». Такие свидетельства — одни из первых письменных фиксаций «основополагающей формулы русского мата» (Мокшеница В. Никитина Т. Словарь русской брани: матизмы, обцензизмы, эвфемизмы. СПб., 2003. С. 3–4).

изгнании” с похабным пересказом бессмертного “Преступления и наказания”» (с. 80). И в нем явно слышится намек на вольную версию экранизации «Преступления и наказания» Ф. Бондарчуком.

По приказу Бати Комяга летит в Оренбург решить сложный вопрос с таможенниками, ведь при «спорной нужен опричник с полномочиями» (с. 122). Самолет, на котором летит Комяга — китайский «Боинг-иценди-797»: «Надписи везде по-китайски, ясное дело: кто “Боинги” *теперь* строит<sup>1</sup> (выд. мной. — Е. Б.), тот и музыку заказывает» (с. 115). Вместе с Комягой первым классом летят старик китаец с мальчиком и одинокая дама. В самолете Комяга смотрит «Полосатый рейс»: «Я на дело когда лечу — всегда старое веселое кино смотрю <...> Смотришь <...> и думаешь — вот ведь жили люди русские и тогда, во времена Смуты Красной. И не слишком, скажем, от нас отличались. Разве что почти все безбожниками были» (с. 115). Комяга оглядывает других пассажиров: китайцы смотрят «Речные заводы», а одинокая дама — «Великую Русскую Стену»<sup>2</sup>. В связи с фильмом возникает образ, ассоциативно напоминающий известного в наше время уже упоминавшегося режиссера Федора Бондарчука: «Лет десять тому назад это (кино. — Е. Б.) снято великим нашим Федором Лысым по прозвищу Федя-Съел-Медведя <...> Хороший постановщик Федя Лысый. Недаром сразу после фильма этой Государь его главою Киношной Палаты поставил» (с. 115–118). Фильм этот — «важнейшее кино в истории Возрожденной России. Про заговор Посольского Приказа и Думы <...> Само дело вошло в историю российскую под названием “Распилить и продать”<sup>3</sup>» (с. 116).

---

<sup>1</sup> Вновь сорокинский ремэйк известной русской поговорки «Кто платит, тот и музыку заказывает».

<sup>2</sup> Название фильма вызывает в сознании читателя ряд ассоциаций: Берлинская стена, Великая Китайская стена, которые, словно перемножаясь, сливаются в единое смысловое целое, произведением которого и является «Великая Русская Стена».

<sup>3</sup> В связи с этим высказыванием возникает аллюзия с «Историей одного города» Салтыкова-Щедрина, «Вишневым садом» Чехова. И в том, и в другом

Впоследствии выяснится, что дама, смотрящая фильм — Анастасия Петровна Штейн-Сотская, дочь думского дьяка Сотского, того самого, который составлял с председателем Думы план «Распилить и продать». Дьяка Сотского обезглавили тогда на Красной площади вместе с девятью главными заговорщиками (этот сюжетный поворот романа явно находит много общего с событиями времен Путча 1990-х). В этой связи интересен образ мыслей Комяги-опричника: он невольно задумывается над тем, что с ним рядом сидит человек, «навсегда обиду затаивший. И не только на нас, опричных, но и на самого Государя. И с человеком этим уже ничего поделаться нельзя <...> И ведь таких людей после всего — сотни сотен. А с детьми да с мужьями-женами — тысячи-тысяч» (с. 120). Но Комяга вовсе не сожалеет, не сочувствует трудным людским судьбам, а лишь воспринимает их как «силу немалую», которая «учета» требует. Позиция властелина-опричника (в целом — всей опричнины) подчеркнута Сорокиным и здесь: именно они должны вести «учет».

Интересно, что местом действия для описываемого эпизода Сорокин выбирает Оренбург, который порождает множество ассоциаций различного рода. Для более полного рассмотрения, эти ассоциативные параллели можно разделить на два типа.

Первый тип возникает в сознании на почве исторического и словообразовательного параллелизма: Оренбург (1735) — Петербург (Петр I) (1703) — Екатеринбург (Екатерина I) (1721, 1724). В отношении города Оренбурга интересна также и история возникновения названия города. Будучи некогда сторожевой крепостью, город получил название, отражающее его государственное значение. Охраняя и служа, будучи «царевыми ушами», которые слушают, что происходит на границах государства, город получил название Оренбург (от нем. Ohre — уши, burg — город).

---

случае основу образного ряда составляет образ России: город Глухов ~ Россия; «Вся Россия — вишневый сад».

Второй тип: Оренбург порождает аллюзию со знаменитым, программным произведением Пушкина, повестью «Капитанская дочка», часть действия которой также происходит в этом городе. Здесь снова возникает ассоциация с Петербургом: Петруша Гринев ради спасения Маши Мироновой едет Оренбург; она же, чтобы спасти его, отправляется в Петербург. Любопытным оказывается и тот факт, что аллюзия с Пушкиным возникает в романе Сорокина не в первый раз: образ пушкинской природы, актер, исполняющий роль поэта в театральной постановке и фильме о Пушкине и др. — образ поэта словно мерцает на страницах романа, исчезает и вновь появляется, как бы освежая воспоминания о себе, но каждый раз Сорокин производит это «напоминание» по-новому, с помощью новых, ранее не использованных в романе приемов. Кажется, что в «Дне опричника» находит свою реализацию популярная формула: «Пушкин — наше все».

Следующее дело Комяги — увидеться с ясновидящей Прасковьей. Сорокин создает образ ясновидящей, которая имеет свою службу безопасности, через которую надо договариваться о встрече с ней. Интересным оказывается и то, что внешне ее жизнь, ее быт определены типичной для русских волшебных сказок тематикой и атрибутикой (очень схожими с бытоописаниями известной героини русских сказок — Бабы Яги), только несколько измененной и адаптированной к хронотопу романа («тайга вековая», «терем причудливый <...> с крышей чешуйчатой», «окружен терем тыном десятиаршинным» (с. 131). Но как только Комяга заходит в дом, все меняется: «Внутри — совсем по-другому. Нет тут ничего резного, деревянного, русского. Голые, гладкие стены, камнем-мрамором отделанные, каменный пол, зеленым подсвеченный, потолок черного дерева. Горят светильники, курятся благовония» (с. 131). Атрибутика восточного мира, китайского быта получила в России такое распространение, что проникла даже в глухую тайгу: все стражники у Прасковьи китайцы, мастера кунг-фу; в доме курятся восточные благовония, стоят вазы китайские, на

стенах иероглифы, «о мудрости и вечности напоминающие» (с. 132).

Стражники проводят Комягу в каминную палату — ясно-видящая любит вести разговоры перед огнем. В камине горят не только поленья, но и книги: «Книги вперемежку с дровами березовыми — как всегда у ясновидящей. И рядом с камином — стопка поленьев да стопка книг <...> Прошлый раз она жгла поэзию» (с. 133). Вскоре появляется и сама ясновидящая — Прасковья Мамонтовна<sup>1</sup>: «Гляжу в лицо ее. Необыкновенное это лицо. Другого такого нет в России. Ни женское оно и ни мужское, ни старое и ни молодое, ни грустное и ни веселое, ни злое и ни доброе<sup>2</sup>. Вот глаза ее зеленые — веселы всегда. Ну, да это веселье нам, простым смертным, непонятно. Что стоит за ним — одному Богу известно» (с. 133).

Интересна манера речи ясновидящей. Речь Прасковьи, иногда принимающая форму заговора, почти всегда ритмизована, она словно разговаривает присказками, как бы поэтизируя простые истины: «Рубашка нательная — от всего отдельная, живет-поживает, ума наживает, прокиснет-состарится, в кипяток отправится, просушится, прогладится, на милого наладится, к телу прижмется, добром отзовется» (с. 134). Здесь ясно видно высочайшее умение автора имитировать разные стили речи. Язык ясновидящей создает некую атмосферу волшебства, нере-

---

<sup>1</sup> Имя ясновидящей как бы еще раз подчеркивает элемент архаики — старину, истинность; отца звали Мамонт — это будто бы еще одно указание на то, как долго живет ясновидящая, сколько разных времен и эпох она повидала за свою жизнь, словно знает все и живет с сотворения мира. Важно отметить, что Сорокин очень точно стилистически подбирает имя для ясновидящей. Прасковья — старинное русское имя. Именно такие имена выбирают для себя женщины, называющиеся ясновидящими или экстрасенсами: Лукерья, Ростислава и т.п.

<sup>2</sup> Сорокин дает описание внешности ясновидящей в традиционной для русских сказок манере изображения нечистой силы: «ни такая... и ни такая...; ни то... и ни это...». Неуловимость, невозможность осознать, понять суть природы нечисти подчеркивается еще и тем, что буквально сразу же, через два предложения после данного описания, Сорокин упоминает Бога (как противопоставляющуюся нечисти субстанцию), которому «одному известно» то, что непостижимо человеку.

альности происходящего. Такой стиль речи часто встречается в волшебных сказках (к примеру: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»).

В присутствии Комяги Прасковья сжигает «Идиота» и «Анну Каренину». По мнению ясновидящей, это не нужные и отнюдь не полезные книги: «Голубь, книги должны быть только деловые: по плотницкому делу, по печному, по строительному <...>» (с. 135). Интересно, что Прасковья сжигает только русские книги. Напоследок она просит Государыню прислать ей семян папоротника, сельди балтийской и книг — «русских, русских...» (с. 140). И вновь «перевертыши» Сорокина — Прасковья просит книги русские «для тепла», но не для тепла души, но для тепла печного, огненного. Сам Комяга говорит далее, что много книжных костров повидал на своем веку и заметил, что от книг не простой, а особый — «теплый» — огонь исходит. И в этом — и польза книги, и ее бессмысленность. Таким неординарным способом Сорокин разрешает на современном уровне проблему «художника и его творчества» — проблему, не чуждую ему самому (вновь — горько-ироническая — аллюзии к сожжению его собственных книг).

В этом отношении интересны следующие слова Комяги: «Вообще книги хорошо горят. А уж рукописи — как порох» (с. 137). И помимо уже упомянутой акции «Идущих вместе»<sup>1</sup> здесь возникает спор Сорокина с Булгаковым, одна из крылатых фраз которого в романе «Мастер и Маргарита» звучит ровно наоборот: «Рукописи не горят...»

Заканчивается описываемая сцена в романе предсказанием Прасковьи. Она предсказывает Комяге рождение сына и на прощанье разрешает спросить его «о своем». Опричник спрашивает:

«— Что с Россией будет?»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Суть акции состояла в том, что люди могли принести в ООО «Идущие вместе» книги Сорокина, Пелевина и Маркса и обменять их на произведения писателей, достойных их понимания (Идущие вместе продолжают войну //<[http://www/businesspress.ru/newspaper/article\\_mId\\_40\\_aId\\_117381.html](http://www/businesspress.ru/newspaper/article_mId_40_aId_117381.html)>).

<sup>2</sup> Заданный Комягой вопрос является главным вопросом как писателей-классиков, так и писателей деревенской прозы в 70 — 90-е года XX века.

Молчит, смотрит внимательно.

Жду с трепетом.

— Будет *ничего* (выд. мной. — *Е. Б.*)» (с. 141).

Последняя реплика ясновидящей особенно важна. Здесь прежде всего обнаруживает себя полемика (или диалогизм) Сорокина с Пелевиным, для которого, как известно по его произведениям, «ничто» значит погружение в вечность<sup>1</sup> (= уйти в нирвану). «Ничто» тождественно «пустоте». Но эта пустота содержательна. Тут же возникает ассоциативный образ пустоты, который в сознании читателей связывается с героем пелевинского романа «Чапаев и Пустота». В этом романе «образ пустоты снимает ограничительно-разграничительные рамки времени и пространства, позволяя герою свободно и органично присутствовать в любом конкретном их проявлении <...> То есть образ пустоты становится единственным и универсально-обобщающим инвариантом любого определенно-конкретизированного варианта “воплощенности” героя, подобно тому, как “невидимый” белый цвет является хранителем всей гаммы радужного колора»<sup>2</sup>. Т.е. на какой-то момент кажется, что герой Сорокина погружается (или должен будет погрузиться) в почти-пелевинскую емкую пустоту, в «ничто». Однако, кажется, у Сорокина в конечном итоге интерпретация «ничто» (пустоты) окажется иной.

Следующее важное дело, порученное Комяге и «добромольцам» — «погасить звезду». Комяга отправляется в концертный зал на Страстном бульваре, где выступает Артамоша, «сказитель народный, баян и былинник Савелий Иванович Артамонов» (с. 147), который стал «обличителем нравов <...> Государыни» (с. 153). Но дело оказывается проваленным: несмотря на то что «добромольцы» забрасывают Артамошу во время выступления гнилыми помидорами, зрители вступаются за обли-

---

<sup>1</sup> Богданова О. Постмодернизм в контексте современной литературы. С. 343.

<sup>2</sup> Там же. С. 345.

чителя: «Стоит Артамоша на сцене во помидорах, словно Красный Георгий Победоносец»<sup>1</sup> (с. 152).

Интересен для анализа способ создания образа Государыни. Супругу Государя великой державы автор изображает двойко, неоднородно. Сорокин вначале создает образ томной, праздной женщины, которой наскучило быть «первой леди» и подавать пример остальным, женщины, которая ищет развлечений и усад. Впервые образ Государыни возникает, когда Комяга, неудачно «погасив звезду», приходит в ее покои: «Возлежит Государыня наша в ночной сорочке шелку *фиолетового*<sup>2</sup> (выд. мной. — Е. Б.) <...> Волосы у ней слегка растрепаны, по плечам большим ниспадают. Одеядло пуховое откинута» (с. 157). Государыня показана в романе как первая модница, следящая за всеми популярными новинками и веяньями моды: «На постели — веер японский, китайские нефритовые шары для перекачывания в пальцах, золотое мобило, спящая левретка Катерина<sup>3</sup> и книжка Дарьи Адашковой “Зловещие мопсы”<sup>4</sup> <...>» (с. 157).

Образ Государыни Татьяны Алексеевны находит много общих черт с образом Екатерины Второй. Это проявляется и на уровне самых незначительных деталей. Например, только что упомянутые левретки и мопсы. Другой, не менее заметный указатель на схожесть черт характеров двух государынь — это любовь к «молодым гвардейцам». Сорокин создает некий собирательный образ правительницы, наделяя его и качествами Госу-

<sup>1</sup> Последний образ, забросанного помидорами Артамоши, приравненный к образу Георгия Победоносца, снова указывает на перевернутый мир Сорокина. Унижение и позор словно репрезентируют победу и торжество. И вызывают в памяти образ Дракона.

<sup>2</sup> Любопытно отметить, что одно время фиолетовый, лиловый, сиреневый были преобладающими цветами в нарядах Л. Путиной. С другой стороны — в современной сленге слово «фиолетово» передает равнодушие, безэмоциональность ко всему окружающему. Оно ситуационно маркировано.

<sup>3</sup> Отсылка через имя левретки к имени Екатерины II, как известно, горячо любившей именно собачек-ливреток. А упоминание мопсов заставляет снова вернуться к Орденской символике.

<sup>4</sup> Под именем писательницы детективов Дарьи Адашковой Сорокин снова разумеет популярных, современных нам российских женщин-авторов, пишущих детективы. В связи с этим возникает аудио образы двух широко известных писательниц: Дарьи Донцовой и Полины Дашковой.

дарыни уже давно ушедшей эпохи и качествами, присущими действующей «Государыне».

Татьяна Алексеевна приглашает Комягу отобедать с ней. Во время трапезы между Государыней и Комягой завязывается значимый, можно сказать, определяющий для романа в целом разговор, многое проясняющий в политическом и общественном строе «Новой России», о «новых российских людях», о роли и значении службы братьев-опричников:

«— Скажи, Комяга, за что они меня так ненавидят? <...>

Ну, люблю я молодых гвардейцев. Что ж с того? <...>

— Государыня, это горстка злобствующих отщепенцев <...>

— Это не горстка отщепенцев, дурак. Это народ наш дикий!

— Понимаю. Народ наш — не сахар<sup>1</sup>. Работать с ним тяжело. Но другого народа нам Богом не дадено <...>

— Завистливы они, потому как раболепны. Подъелдыкивать умеют. А по-настоящему нас, властных не любят. И никогда уже не полюбят. Случай представится — на куски разорвут» (с. 167–168).

Ясно, что разговор этот навеян недавним выступлением «обличителя» и неудачным «погашением» его звезды, но Государыня вовсе не винит Артамошу, понимая, что он лишь глашатай мыслей народа: «Так при чем здесь Артамоша? Он же просто слухи перепевает!» (с. 169).

С этого момента Государыня начинает открываться писателем с другой стороны. Выслушав от Комяги просьбу ясновидящей Прасковьи, Государыня отправляется в свою библиотеку за книгами: «<...> любит читать с бумаги мама наша. И не токмо “Зловещих мопсов”. Начитанна она» (с. 170). Государыня выбирает для Прасковьи собрание сочинений Чехова, говоря при этом: «Вот это будет хорошо и долго гореть» (с. 170)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Первая отсылка к еще не созданному, но, вероятно, уже задумываемому «Сахарному Кремлю».

<sup>2</sup> Вновь, возможно, ассоциативная связь через «Вишневый сад» — дерево долго горит.

В конце эпизода Государыня Татьяна Алексеевна предстает в качестве заботливой, милосердной матери всего государства: в покоях «встречает Государыню свора приживалов ее. Воют они радостно, верещат, кланяются <...>

— С добрым утром, мамо<sup>1</sup>! — сливается вой приживалов воедино.

— С добрым утром, душевные! — улыбается им Государыня <...>» (с. 171).

На прощание Государыня дает Комяге золотой, за труды; но то не плата, а подарок: «Жжет он мне ладонь, словно уголек <...> Небольшие деньги — всего червонец, а дороже тысячи рублей он для меня...» (с. 172). И это последнее впечатление читателя от Государыни становится полярно противоположным начальному, что озвучивает сам Комяга: «Государыня наша в душе всегда бурю чувств вызывает <...> ненавижу я маму нашу за то, что Государя позорит, веру народную во власть подрывает. Люблю же ее за характер, за силу и цельность, за непреклонность» (с. 172), но тут же добавляет «<...> И за... белую, нежную, несравненную, безразмерную, обильную грудь ее» (с. 172). Эти слова словно опрокидывают привычные представления о власти, о божественности, богоподобии властителя. Пропадает привычная русскому сознанию эфемерность, призрачность, нереальность властителя. В отличие от образа Государя, который в романе не появляется в реальной действительности, а лишь возникает в «пузыре» (/ / ТВ), Государыню видим в обычной, привычной обстановке: в ее покоях, лежащей в постели, в ванной, за обедом. В создании образа Государыни прежде всего превалируют физиология, телесность, анатомия — одним словом, властитель — человек из той же материи, с теми же желаниями и потребностями, что и обычные люди. И вслед за этим «снижением» напрашивается и новое понижение — и опричина, таким образом, тоже, оказывается. Состоит из

---

<sup>1</sup> Сорокин употребляет старославянскую звательную форму существительного с древней основой на \*-а, что еще раз доказывает удивительные способности автора к стилизации, воспроизведению не только стилей речи разных людей, но и языка разных эпох его развития.

людей, простых и обыкновенных. Но наделенных силой и властью.

Вечером Комяга едет к Бате на ужин — каждый понедельник и четверг Батя устраивает трапезу для всех опричников. Во время ужина появляется Государь: «<...> радужная рамка на потолке зала, до боли родное узкое лицо с темно-русой бородкой» (с. 176). Появляется он, чтобы посоветоваться и решить вопрос о Китайской закладной: «Таков Государь у нас: советы ценит. В этом великая мудрость его, в этом и великая простота. Поэтому и процветает под ним государство наше» (с. 177)<sup>1</sup>.

За столом разгорается спор о Китае. В этом эпизоде нагляднее всего в романе определяются отношения «Новой России» с Китаем. Особую значимость в этой связи представляет диалог Бати с опричниками:

«Откусывает Батя от ноги индюшачьей, жует, а сам ногу над столом воздымает:

— Вот это откуда, по-вашему?

— Оттуда, Батя! — улыбается Шелет.

— Правильно, оттуда, — продолжает Батя. — И не токмо мясо. Хлеб, и то китайский едим <...> И покудова положение у нас такое, надобно с Китаем нам дружить-мировать, а не биться-рагаться. Государь наш мудр, в корень зрит» (с. 183–184)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Слова Комяги о Государе написаны Сорокиным в духе жанра торжественной оды. Комяга говорит о Государе, обращаясь к читателю, как бы поясняя то, что ему самому, да и всем героям романа известно как неколебимая истина. Торжественный, свойственный одическому стилю характер высказывания определяет, во-первых, сама его тема — восхваление Государя; во-вторых — использование высокой лексики, наличие риторических фигур: инверсий («советы ценит», «мудрость его», «государство наше»), параллельных синтаксических конструкций, повторов («в этом великая мудрость его, в этом и великая простота»).

<sup>2</sup> Последнее выражение «мудр» и «в корень» зрит — еще один явный смысловой (игровой, интертекстуальный) перевертыш. Как известно, выражение «Зри в корень» принадлежит «измышленному» персонажу Козьме Пруткову, порождению братьев Жемчужниковых и А. Толстого.

Но внезапно Батя подмигивает опричникам, «а сам вдруг два мизинца в замок сцепляет. Банька! Ух ты, мать честная! <...> Кто надо — видит знак сей» (с. 185).

Последнее место, куда в этот день идет Комяга — «Баня Бати». Прислуживают опричникам три слуги — Иван «в шапке войлочной, в рукавицах, с двумя вениками — березовым да дубовым» (с. 192); Зуфар делает массаж: «Ходят ноги татарские по русской спине. Умело ходят — не повредят, не разрушат, не раздавят...» (с. 193); Цао прислуживает опричникам в обмывочной: «Никто так не вымоет, как китаец. Знают они, как с телом человеческим управляться» (с. 194), на что Комяга говорит: «Сумел Государь наш сплотить под крылом своим могучим все народы российские <...>» (с. 193).

Здесь, в бане, в конце дня опричники и Батя совокупаются в «гусенице опричной», что Комяга называет «опричным совокуплением». Интересно заметить, что на протяжении действия романа, это не первый раз, когда опричники все собираются в бане и совершают некое действие. Еще в первой части романа опричники и Батя собирались в Донских банях, чтобы «употребить» золотых стерлядок из аквариума балерины Козловой.

Следует сказать, что в русской культуре баня — место, связанное с таинственным, магическим началом. Хотя и в других странах баня имеет особую большую значимость. Начало устройства бань следует искать на Востоке, в самой глубокой древности. Бани как средство для достижения чистоты и опрятности, считающихся добродетелью, предписывается почти всеми религиями Востока. У магометан баня с ежедневными омовениями возведена на степень религиозного догмата; у евреев — введена Моисеем и неоднократно предохраняла их от многих болезней. В Китае, Индии и Египте — известна с незапамятных времен как одно из лучших средств для сохранения здоровья<sup>1</sup>. На Руси, как и во многих других странах, бани были распространены с древних времён; упоминание о них встречается у

---

<sup>1</sup> Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь.

летописца Нестора (XI век)<sup>1</sup>. В действительности романа значение бани в «Новой России» таково: «Велика сила братства банного! Все тут равны — и правые и левые, и старики и молодежь» (с. 194). Таким образом, баня у Сорокина — место обретения не только чистоты телесной, но и чистоты нравственной: именно здесь реализуется гуманистический (или надгуманистический)<sup>2</sup> идеал всечеловеческого (или орденского) равенства и братства.

После бани Комягу привозят домой. Его встречают слуги, Федька и Анастасия. На часах половина пятого утра. Комяга с Анастасией ложатся спать. Засыпая, опричник думает: «Поживем, поживем. Да и другим дадим пожить<sup>3</sup>. Жизнь горячая, героическая, государственная. Ответственная. Надо служить делу великому. Надо жить сволочам назло, России на радость...» (с. 223). И снова, как и вначале романа, видится Комяге во сне белый конь: «Конь мой белый, погоди... не убегай... куда ты, родимый... куда, белогривый... сахарный конь мой... живы, ох, живы... живы кони, живы люди... все живы покуда... все... вся опричнина... вся опричнина родная. А покуда жива опричнина, жива и Россия. И слава Богу» (с. 223).

Комяга засыпает. День опричника заканчивается.

Роман, в котором автор повествует об опричной силе, что существовала в эпоху Ивана Грозного, замечателен авторской стилизацией языка той эпохи, а через нее — умением смешать прошлое и настоящее, сущее и вымышленное, тайное и явное. Сорокин показывает блестящее умение не только воспроизводить речи отдельно взятых людей, но и язык разных эпох его развития, что лишний раз доказывает высокую образованность автора и его совершенное владение родным языком. Такого рода стилизации проявляются в романе на разных языковых уровнях:

— в тексте романа часто встречаются инверсии, когда эпитет стоит в позиции по отношению к определяемому

---

<sup>1</sup> Большая советская энциклопедия. Мультимедийное издание. 1977.

<sup>2</sup> Напомним, что опричнина орган карающий.

<sup>3</sup> Заметно явное разделение на «нас» и «других». С одной стороны, в традиции описываемого братства, с другой — в традиции русской литературы (например, Достоевский: «твари дрожащие» и «право имеющие»).

слову: «иду по полю бескрайнему, русскому» (с. 5), «со стоном нутряным» (с. 7), «скрылась за косяком дубовым» (с. 12).

— употребление архаизмов: употребление существительного «очи» вместо «глаза»: «трепещу под неистовыми очами Спасителя нашего» (с. 38); употребление существительного «перст» вместо «палец»: «Движением перста удаляю от себя бледную рожу нашего либерала» (с. 79). В тексте встречается существительное «чело»: «Печально чело его» (с. 57).

— употребление в тексте инфинитивов на –ся: «страшуся» (с. 17).

— употребление старославянской звательной формы существительного с древней основой на -\*ā (-о): «Плохо, мамо!» (с. 171).

— употребление указательного местоимения «сей», «сея» вместо «этот», «эта»: «Недюжинный разум создал забаву сию» (с. 86); «<...> служба безопасности пробила даму сию» (с. 119).

— употребление указательных местоимений «онь, она, оно», указывающих на отдаленный предмет (ср. рус. *тот*), но уже исчезнувших из разряда указательных местоимений: «От одного отличны либералы наши <...>»<sup>1</sup> (с. 79).

— употребление древнерусской формы «врази» вместо «враги», отражающей явление второй палатализации, где г > з': «И да рассеются врази Бога и Государя нашего» (с. 38).

— употребление старославянской формы творительного падежа множественного числа существительного «рука», где также отражено явления второго смягчения, при котором к > ц': «Склоняется батя над руцею моею, яко Саваоф» (с. 88).

— частое употребление славянизмов «токмо», «вельми», «яко», а также «зело»: «Красивы они зело <...>» (с.85); «долу»: «<...> я очи долу сразу опускаю» (с. 137).

---

<sup>1</sup> В современном русском языке эти формы образуют личные местоимения третьего лица единственного числа. Надо сказать, что и в старославянском языке эти же формы, наряду с основным своим значением, употреблялись в функции личного местоимения третьего лица единственного числа, которое указывало на предшествующий объект, отсылало к ранее сказанному.

— иногда в тексте встречаются целые фрагменты, написанные в стиле церковнославянских текстов, включая в себя соответствующую лексику, особые грамматические формы и синтаксис: «Гнусны они, яко червие, стервой падалью себя пропитающее <...> От оного отличны либералы наши токмо вельмиречивостью, коей, яко ядом и гноем смердящим, брызжут они вокруг себя, отравляя не токмо человеков, но и сам мир Божий <...>» (с. 79).

По своему замыслу роман Сорокина «День опричника» обнаруживает некоторые общие черты с романом Толстой «Кысь». В обоих романах представлено будущее России, показан ее дальнейший путь развития. Но это будущее — по сути прошлое. Почти буквально по популярному слогану: «Назад в будущее». Схожесть двух романов проявляется на мотивном и стилистическом уровнях.

Некоторые фрагменты «Дня опричника» буквально выписаны в стилистике романа Толстой: «<...> где тайна — там и служба государева»<sup>1</sup> (с. 26). В стилистическом отношении в «Дне опричника» этой фразе соответствуют слова Комяги о Государе: «Государева воля — закон и загадка. И слава Богу» (с. 37).

В романе Толстой автором развивается мотив мата, который находит свое отражение и в «Дне опричника». В «Кыси» рассказывается о столбах с указанием названий городских улиц: «С этими столбами сначала смертоубийств было, а опосля по привыкли, просто “арбат” соскоблят и новое вырежут: “Здесь живет Пахом” или матерное. Матерное интересно вырезать. Никогда не скушно. Вроде и слов немного, а слова-то все веселые такие. Бодрые. Ежели человеку<sup>2</sup> сурьезное настроение,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа Т. Толстой «Кысь» даны по изд.: Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2007, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> Текст «Кыси» опирается на старославянскую грамматику. Во фразе «Ежели человеку сурьезное настроение <...> никогда он матерного слова не скажет и не напишет» существительное «человеку» стоит в дательном падеже и обозначает обстоятельство времени. Подобная конструкция существовала в грамматике старославянского языка называлась *Dativus absolutus*. Но, в отличие от текста Толстой, в старославянском языке эта конструкция представляла собой

ежели плакать хочется или истома найдет, слабость, — никогда он матерного не скажет и не напишет. А вот если злоба душит или смех разбирает, а еще если сильно удивишься, — тогда оно как-то само идет» (с. 30).

На страницах романа «Кысь» часто появляется образ медведя: «Отец, правда, мыться не любил. Живет, говорит, медведь и не умывшись» (с. 18). В романе Сорокина медведь олицетворяет Россию: «Этим Кольцом (опричное Кольцо Великое<sup>1</sup>. — *Е. Б.*) и стянул Государь больную <...> страну, стянул, словно медведя раненого, кровью-сукровицей исходящего. И окреп медведь костью и мясами <...> отрастил когти» (с. 41). Как известно, в мировом, особенно европейском сознании именно образ медведя связан с топонимом Россия. Образ «русского медведя» традиционен.

В романе Толстой появляется образ «пузыря»: «Медвежки пузыри на окнах синевой отливают» (с. 45). В «Дне опричника» «пузыри» приносят вести («вестевые пузыри»), в них появляется Государь. Интересно, что у Толстой именно «медвежки пузыри», ведь у Сорокина в романе фигурируют и «медведь», и «пузыри», но отдельно друг от друга и в другом значении. Медведь — как олицетворение России, пузырь — как приносящая известия и связующая с Государем субстанция. И если у Толстой «медвежий пузырь» — вполне традиционная для древней Руси деталь — использование пузыря в виде оконного «стекла», вместо дорогого стекла, то Сорокин идет дальше. Он развивает историческую деталь-метафору: его пузырь становится не просто заместителем стекла, а уже экрана — как можно предположить, телевизионного экрана, телефонного экрана и т.п.

В романе «Кысь» описывается магазин («МОГОЗИН» или «Склад»), подобный сорокинскому «народному ларьку». Но при сравнении данных описаний могут быть четко выделены отличительные черты. В «Кыси» дается описание магазина до Взрыва: «<...>берешь, что хочешь <...> МОГОЗИН этот у них был

---

сочетание дательного падежа имени существительного или местоимения с согласованным причастием.

<sup>1</sup> Ср.: кольцо нибелунгов.

вроде Склада, только там добра больше было, и выдавали добро не в Складские дни, а целый день двери растворены стояли <...> Больше положенного не унесешь <...> Получил свое, мол, и проваливай!» (с. 14). Кроме того, в тексте дается подробное описание представленных в «МОГОЗИНЕ» товаров: «Ну что в Складе дают? Казенную колбаску из мышатинки, мышинное сальце, муку из хлебеды, перо вот, потом валенки, конечно, ухваты, холст, каменные горшки <...>» (с. 14) Описание народного ларька в «Дне опричника» дается по такому же принципу, с описанием всех товаров. Интересно отметить, что Сорокин в своем романе создает некий антипод Склада по размерам и по представленным товарам. Народный ларек — маленький магазинчик с крайне ограниченным выбором продуктов (всех по два, кроме одного), а Склад — большой магазин с широким выбором товаров.

В тексте романа Толстой, как и в «Дне опричника», присутствуют эпизоды, в которых высказывания героев носят закликательный характер:

«Ежели икота напала, скажи три раза:  
Икота, икота,  
Иди на Федота,  
С Федота на Якова,  
С Якова на всякого <...>».

В этих заговорах часто звучит троекратность, которая носит некий магический, сказочный характер. К примеру, заговор, чтобы отвалился горяч камень и открылся клад звучит так: «<...> три раза вокруг себя обернуться, да три раза сморкнуться, да три раза плюнуть <...>» (с. 39). Подобная троичность многократно отмечалась и в романе Сорокина. Примером тому может служить манера речи ясновидящей. Речь Прасковьи почти всегда ритмизована и часто принимает форму заговора. Более того, в речи ясновидящей проявляется та же троичность: «Пристань-прилепись-присохни на веки вечные сердце добра молодца Михаила к сердцу девицы Татьяны. Пристань-

прилепись-присохни. Пристань-прилепись-присохни. Пристань-прилепись-присохни <...>» (с. 139).

В романе Толстой троичность проявляется и на других уровнях текста:

— эпитеты (часто по три): «А яйца из них поперли белые, страшные, крупные» (с. 36); «<...> терема высокие, расписные, двуярусные» (с. 48); «<...> ржавь <...> хорошая, сухая, пышная <...>» (с. 49).

— в описании действия субъекта часто встречаются по три глагола: «<...> она вынюхивает, чувствует, нашаривает <...>» (с. 59).

— в речи Бенедикта троичность проявляется чаще всего в междометиях, частицах: «<...> в саях — санитары <...> тьфу, тьфу, тьфу <...> лиц не видать, тьфу, тьфу, тьфу» (с. 46); «Я не болен <...> нет, нет, нет. Не надо <...> санитарам приезжать, нет, нет, нет» (с. 47).

Схожим является место действия некоторых эпизодов обоих романов: «Оттого и живет Варсонофий Силыч богато, терем у него двухъярусный, с маковками, на верхнем ярусе в обвод терема настил пущен на подпорках, называется галерея, по галерее — для страху — холопы расхаживают, поглядывают, нет ли против хозяина злоумышления, не желает ли кто камнем кинуть в его палаты али чем побольнее» (с. 63).

Ср. у Сорокина описание жилья Прасковьи: «На поляне широкой воздымается терем причудливый, из вековых сосен рубленный, с башенками затейливыми, с оконцами решетчатыми, с наличниками резными, с медной крышей чешуйчатой, петухами да флюгерами разукрашенными. Окружен терем тыном десятиаршинным <...>» (с. 131). Стражники у Прасковьи — все китайцы, мастера кунг-фу.

Действие обоих романов локализовано в одной точке. Только если в сорокинском будущем России Москва «непоколебимо» остается столицей, то в модели будущего, созданной Толстой, где показана жизнь России после Взрыва, Москвы больше не существует, вместо нее — город Федор Кузьмичск, который до этого «звался Иван-Порфиричск, а еще до того —

Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде — Москва» (с. 17).

Новый роман Сорокина таит в себе неоднозначность смысла, многозначность прочтения. Текст романа имеет два смысловых пласта: поверхностный (представляющий собой просто авторскую выдумку будущего России) и более глубокий, порождающий множество аллюзий, ассоциаций, обладающий двойственностью прочтения — начиная с отдельных словосочетаний, фраз, эпизодов — до целых пластов (современных и исторических) российской действительности. Повествуя о будущем России, Сорокин связывает его неразрывно с разными периодами российской истории. Сорокин вводит в повествование и черты уже давно ушедших эпох: Ивана Грозного, Екатерины Великой, но и современные — путинскую, в частности..

Весьма любопытным представляется вопрос о параллелях, традициях, аллюзиях и ассоциациях, которые порождает роман «День опричника»; способ моделирования Сорокиным будущего России, ее «особого пути».

Первые же страницы «Дня опричника» вызывают аллюзии к роману И. Гончарова «Обломов». Черты сходства главного героя Комяги с героями известного романа второй половины девятнадцатого века прослеживаются в мелких, на первый взгляд, вовсе незначительных деталях. Надо сказать, что именно эти сходства станут во многом смыслоопределяющими, решающими для интерпретации романа. Несмотря на то что эти интертекстуальные черты проходят еле заметным пунктиром, их можно четко подразделить:

Начало дня Комяги. Опричник просыпается (его будит мобило): «Не открывая глаз, свешиваю ноги с постели <...> Нашупываю колокольчик, трясу. Слышно, как за стенкой Федька спрыгивает с лежанки, суетиться, звякает посудой. Сижу, опустив не готовую проснуться голову <...>» (с. 6).

Ср. у Гончарова: «<...> Он (Обломов. — *Е. Б.*) уже приподнялся со своего ложа и чуть было не встал; поглядывая на туфли, он даже начал спускать к ним одну ногу с постели <...> — Захар! — закричал он.

В комнате, которая отделялась только небольшим коридором от кабинета Ильи Ильича, послышалось сначала точно ворчанье цепной собаки, потом стук спрыгнувших откуда-то ног. Это Захар спрыгнул с лежанки, на которой обыкновенно проводил время, сидя погруженный в дремоту»<sup>1</sup> (с. 8).

Образ слуги: «Федька стоит с подносом. Рожа его, как всегда с утра, помята и нелепа <...> Федька убирает поднос, опустившись на колени, подставляет руку. Опираюсь, встаю» (с. 7).

Ср. у Гончарова: «Обломов, облокотясь на него (Захара. — *Е. Б.*), нехотя, как очень утомленный человек, привстал с постели <...>» (с. 45).

Ср. у Гончарова описание Захара: «<...> пожилой человек, в сером сюртуке, с прорехою под мышкой, откуда торчал клочок рубашки, в сером же жилете с медными пуговицами, с голым как колени черепом и с необъятно широкими и густыми, русыми с проседью бакенбардами, из которых каждой стало бы на три бороды. Захар не старался изменить не только данного ему Богом образа, но и своего костюма <...>» (с. 8).

Федька — «немного улучшенный Захар», его «urgreat»: «Тут же возникает Федька. Морда его по-прежнему помята, но он уже успел сменить рубаху, почистить зубы и вымыть руки. Он готов к процессу моего облачения» (с. 11).

Ср. у Гончарова: «Захар неопрятен. Он бреется редко и, хотя моет руки и лицо, но, кажется, больше делает вид, что моет; да и никаким мылом не отмоешь. Когда он бывает в бане, то руки у него из черных сделаются только часа на два красными, а потом опять черными» (с. 74).

Процесс облачения: «Каждое утро вижу я свои восемнадцать платьев. Вид их бодрит <...>

— Деловое, — говорю я Федьке.

Он вынимает платье из шкапа, начинает одевать меня <...>» (с. 11).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа И. Гончарова «Обломов» даются по изд.: *Гончаров И.* Обломов. Екатеринбург: У-Фактория, 2002, — с указанием страниц в тексте.

Ср. у Гончарова: «Он (Захар. — *Е. Б.*) утром ставил самовар, чистил сапоги и то платье, которое барин спрашивал, но отнюдь не то, которое не спрашивал, хоть висит оно десять лет» (с. 75).

Отъезд Комяги из дома: «В прихожей меня уже ждут провожатые: нянька с иконою Георгия Победоносца, Федька с шапкой и поясом <...> Нянька между тем крестит меня:

— Андрюшенька, Храни тебя Пресвятая Богородица, святой Никола и все Оптинские старцы!

Острый подбородок ее трясется, голубенькие слезящиеся глазки смотрят с умилением <...> Выхожу в сенцы. Там уж вся челядь выстроилась: скотницы, кухарка, повар, дворник, псарь, сторож, ключница:

— Здрaвы будьте, Андрей Данилович!» (с. 12–13).

Ср. у Гончарова проводы Андрея из Верхлева: «Между тем около собралась кучка любопытных соседей посмотреть, с разинутыми ртами, как управляющий отпустит сына на чужую сторону <...> Но вдруг в толпе раздался громкий плач: какая-то женщина не выдержала.

— Батюшка ты, светик! — приговаривала она, утирая концом головного платка глаза. — Сиротка бедный! Нет у тебя родимой матушки, некому благословить-то тебя... Дай хоть я перекрещу тебя <...>» (с. 174).

Сон Комяги: «Иду по полю бескрайнему, русскому, за горизонт уходящему <...>» (с. 5).

Роман Сорокина начинается со сна главного героя. Роман Гончарова целиком появился в 1859 году, уже после того, как в журнале в 1849 году был издан «Сон Обломова», одна из глав будущего произведения. Сны обоих героев имеют общую отличительную черту — русскость, славянофильство, любовь к родине, русскому быту, к бескрайним русским просторам.

В связи с именем главного героя романа, Андрея Даниловича Комяги, возникает аудио-образ коняги, ломового коня, который тащит на себе тяжелую государственную службу. Что же касается романа «Обломов», то в нем автор, описывая Андрея Штольца, прибегает к следующему рода сравнениям:

«Он (Штольц. — *Е. Б.*) весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь» (с. 175).

«Отец захохотал изо всей мочи и начал трепать сына по плечу так, что и лошадь бы не выдержала. Андрей ничего» (с. 173).

Важно заметить, что, возможно, и выбор Сорокиным имени главного героя своего романа оказывается неслучаен. Комягу, как и Штольца, зовут Андрей, что служит ярким указанием на наличие в характере главного героя «Дня опричника» черт Андрея Штольца, приверженца западных тенденций, прагматика, человека дела, которому для реализации всего задуманного не хватает одной жизни.

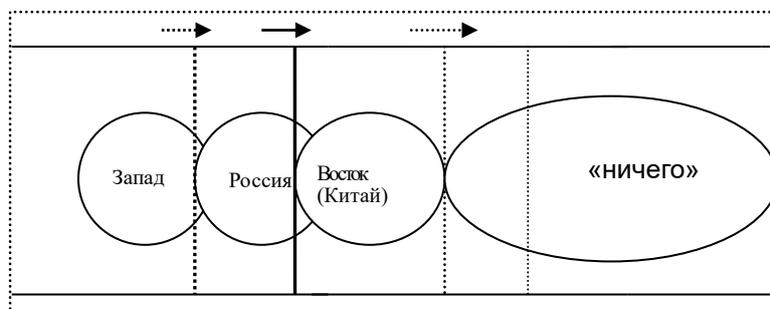
В этой связи стоит обратить внимание на следующие слова из романа Гончарова: «Деятели издавна отливались у нас в пять-шесть стереотипных форм, лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественниками след. Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» (с. 179). Возможно, этим самым явлением и стал в романе Сорокина Комяга, явив в себе черты Штольца, но будучи при этом исконно русским человеком, обладая русской ментальностью и традиционно русским характером.

Роман Гончарова «Обломов» был написан в середине XIX века. Для будущего России, ее самоопределения, для выбора дальнейшего пути развития это было переломное время. Как известно, 1859 год — время борьбы западничества и славянофильства, исход которой и должен был повлиять на дальнейшее развитие страны. Именно это и зафиксировал в своем произведении Гончаров. В романе ставятся вопросы о будущем России, о грядущем пути развития. Гончаров, являясь славянофилом, был приверженцем национального пути развития России, но был объективен и понимал, что без Штольцев России не обойтись. Гончаров осознавал, что будет «другая» Россия, но этот образ ему чужд.

Образ главного героя — Обломова — стал образом традиционно (= исконно) русского человека. Черты характера Обломова — исконно русскими чертами характера. В Обломове воплотился образ человека, непрестанно думающего, переживающего о будущем своей страны. Это образ мечтателя, для которого жить = думать. За видимым, на первый взгляд, бездействием Обломова проступает огромное, необъятное душедействие. Обломов предстает как идеал, но идеал уходящий, неспособный изменить действительность.

Таким образом, сопоставительные связи романа Сорокина с романом Гончарова выводят на основные проблемные вопросы текста. И главным вопросом становится национальная особенность, уникальность типа русского народного характера, особенность и уникальность русского национального пути развития.

Комяга находится посередине. Он между Обломовым и Штольцем. Он и не нео-западник, и не нео-славянофил. Ему присущи как черты прогрессирующей жизни, так и черты типично русские, устоявшиеся веками. Он словно совместил в себе ранее противоборствующие стороны. Это еще раз подчеркивает, что у России особый путь, Россия — третий Рим.



Иллюстрацией к смоделированной Сорокиным в романе русской действительности является следующая схема:

Три окружности, перекрываясь, являют собой мир Запада и Востока и расположенную по середине Россию. Вертикальными линиями обозначена прямая, которая показывает разделение сфер по ментальным, идеологическим, традициональным, политическим и экономическим показателям в определенный период развития русской истории. Таким образом, раньше (в XIX столетии) прямая проходила между Западом и Россией, являя собой острое противоборство западников и славянофилов. В современной романной действительности прямая как бы сместилась вправо, тем самым идеологически объединив, сняв противоречия между Россией и Западом, но разделив их с Востоком. Это объединение наглядно иллюстрирует натура глав-

ного героя, совмещая в себе черты ярчайших представителей обеих противоборствующих сторон: славянофила Обломова и западника Штольца. Исходя из текста романа и предсказаний ясновидящей Прасковьи, которая говорит, что с Россией будет «ничего», исторический процесс представляется постепенным, словно по инерции, по закону мироздания, смещением прямой вправо, доводя ее тем самым до границы с неизвестным, пугающим «ничего». Сместившись таким образом, прямая объединит все три сферы, сняв между ними противоречия, и разделит их с областью «ничего». Но мировой закон неумолим, движение будет продолжаться и после этой стадии. Это значит, что в хронологии романа, по прошествии данной эпохи, прямая снова сместится вправо, русская жизнь погрузится в предсказанную ясновидящей область «ничего».

Роман порождает ряд вопросов. Почему Сорокин изображает именно такое будущее? Какая из составляющих является доминирующей: игра, интертекст, просто ли приколы или же серьезные, глубокие раздумья?

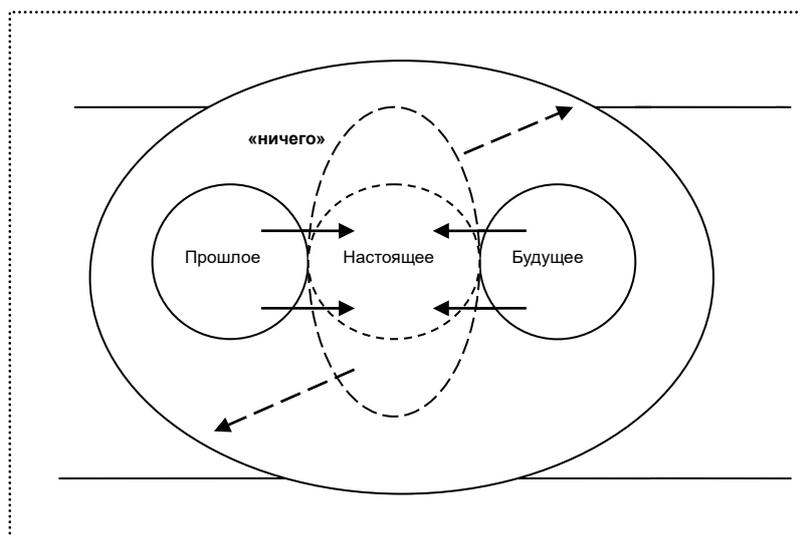
Трактовки текста романа, безусловно, могут быть абсолютно различными, исходя из субъективного восприятия отдельного читателя. Однако важным и наиболее правильным применительно к роману представляется рассмотрение его с точки зрения теории постмодерна, т.е. в системе координат постмодернистской литературы.

Важно определить круг понятий, которые эксплицирует (и имплицитно) постмодернизм. Это многообразие, разнообразие, своеобразие, это гетерогенность, гибридность, синкретизм, это обратная перспектива, деиерархизация, отказ от причинно-следственной линейности, стирание границ центра и периферии<sup>1</sup>. Реальность постмодернистов алогична и хаотична. В ней уравнено высокое и низкое, истинное и ложное, совершенное и безобразное. Реальность фантазмагорична. Она не имеет устойчивых очертаний, лишена точки опоры. Абсурд всепроникающ. Способы и средства, служащие отражению этой реальности в искусстве также «наперекорны» и нетрадиционны. Диапазон

---

<sup>1</sup> Богданова О. Постмодернизм в контексте современной литературы. С. 30.

художественно-поэтических средств и приемов, используемых в литературе постмодерна, огромен, их комбинированность едва ли не беспредельна. Примером этому служит органичное слияние в «Дне опричника» сленга, современного русского и старославянского языков. Принципиально важно то обстоятельство, что аномальный герой, обезличенный автор, фантазмагорически-абсурдная реальность (все это и реализуется в романе) для постмодернистской литературы являются не отклонением от нормы, а собственно нормой, той точкой отсчета, которая составляет центр постмодернистского мироздания. В данном случае этот центр оказывается (точнее, стремится оказаться) в области «ничего». Таким образом, рождается вторая, моделирующая развертывание действия романа схема. И если схема 1 является отражением текста романа с точки зрения хода русской истории, с позиции Сорокина, говорящего о будущем России, то схема 2 может быть построена, если рассмотреть ход действия романа в системе координат постмодерна. То есть если применить основные постмодернистские установки и тенденции к действительности романа, то области, данные в схеме 1 будут располагаться и взаимодействовать по-другому, в соответствии с принципами построения постмодернистского текста, и тогда смысловая нагрузка произнесенного ясновидящей «ничего» изменится.



Таким образом, на схеме 2 представлено объединение (= обезличивание) временных пластов. Происходит стирание границ между прошлым и будущим. Области прошлого и будущего устремляются друг к другу, поглощая в себе область настоящего. И тогда настоящего нет, настоящее — это и есть «ничего», которое затем, по словам ясновидящей, и поглотит, подчинит себе весь процесс мироздания. В этом и проявляется себя постмодерн: нет прошлого и будущего, есть (= нет) одно настоящее. «Смотришь <...> и думаешь — вот ведь жили люди русские и тогда <...> И не слишком, скажем, от нас отличались <...>». Тем самым выводится формула текста сорокинского романа: прошлое + настоящее + будущее = «ничего». Смешение всех трех времен образует «ничего», среднеарифметическое, постмодерный хаос. В этом проявляется важная черта постмодернистской литературы: суть постмодерна заключается не в приоритете одного над другим или предпочтении одного другому, а во всеядности, в плюрализме, во множественности. И тогда все приемы, использованные Сорокиным в романе (интертекстуальность, игра, приколы, слом повествования, широчай-

ший диапазон художественно-поэтических средств, комбинирование в пределах одного текста современного русского языка со старославянским) оказываются составляющими этого плюрализма, т.е. «играют» отдельные партии в одной (= единой) постановке постмодернизма, подтверждая и усиливая тем самым постмодерную природу романа, повествующего о вечной теме самоопределения России.

---

**Идейно-художественное своеобразие романа**

## Владимира Сорокина «Сахарный Кремль»

Роман Владимира Сорокина «Сахарный Кремль» написан в 2008 году. В своем произведении автор продолжает затронутую им в романе «День опричника» тему самоопределения России, поиска путей развития державы, рассуждает о законах исторического процесса (сформированная Сорокиным художественная действительность обоих романов свидетельствует о цикличности, повторяемости истории, о возвращении утраченных канонов), пытается ответить на вопрос, озвученный опричником Комягой, — «Что с Россией будет?»<sup>1</sup> (с. 141).

В «Сахарном Кремле» Сорокин рисует ту же художественную действительность, что и в «Дне опричника». Действие обоих романов развивается в одном хронотопическом отрезке. Являясь как бы логическим продолжением «Дня опричника», «Сахарный Кремль» включает в себя повествование и об опричниках, и о стрельцах, и о государе и государыне, на страницах романа появляется главный герой «Дня опричника» Комяга. Однако назвать «Сахарный Кремль» лишь продолжением «Дня опричника» было бы неверно. В новом романе Сорокин как бы раздвигает рамки освещаемого мира России будущего — России 2028 года. Если в «Дне опричника» повествование сконцентрировано лишь на опричниках, говорится о царской семье, упоминается московская богема, то «Сахарный Кремль» дает несравнимо более широкое представление о русской действительности 2028 года. Поясняя свое возвращение к теме, затронутой в «Дне опричника», Сорокин говорит: «“День опричника” — это монолог. Это мир глазами одного человека, Комяги. “Сахарный Кремль” — стилевое многоголосие. Мне захотелось дать высказаться другим гражданам России 2028

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «День опричника» даются по изд.: Сорокин В. День опричника. М.: Захаров, 2006, — с указанием страниц в тексте.

года. Я старался развить и закрыть тему “Дня опричника”. Мне хотелось увидеть более полно мир 2028 года»<sup>1</sup>.

Включая в себя шестнадцать рассказов, «Сахарный Кремль» повествует о жизни московских школьников, об укладе жизни обычного московского семейства (рассказ «Марфушина радость»), о каликах, выживающих в Москве будущего и не ждущих помощи от государства (рассказ «Калики»), о капитане госбезопасности и о работе Тайного Приказа (рассказы «Кочерга» и «Кочерга Русская народная сказочка»), о государыне и ее образе жизни (в продолжение затронутой темы в «Дне опричника»), при этом в рассказе возникает образ Комяги (рассказ «Сон»), о жизни заключенных, работающих над возведением участка Великой Русской Стены (рассказ «Харчевание»), о праздной жизни артиста Кремлевской Потешной Палаты (рассказ «Петрушка»), зарисовка из жизни питейного дома под звучным и ироничным названием «Счастливая Московия» и его разнообразнейшей публики (рассказ «Кабак»), о возвращении в московскую жизнь 2028 года такого яркого явления как очередь (рассказ «Очередь», имеющий не только идентичное название с произведением автора, написанным в 1985 году, но и словесные и смысловые повторы и параллели), о жизни благовоспитанного семейства из подмосковного села (рассказ «Письмо»), о работе завода будущего, о жизни трудящихся в отдельном цехе рабочих (рассказ «На заводе»), об особенностях кинематографа 2028 года, работе съемочной группы и актеров (рассказ «Кино»), о совершенно другой, «нереальной» во всех смыслах этого слова жизни и взаимных отношениях людей, чьи родственники оказались арестованными (рассказ «Underground»), о существовании в Москве будущего нескрываемого (= легализованного) дома терпимости (рассказ «Дом терпимости»), о жизни русской деревни (рассказ «Хлюпино»), о жизни опальных и власть имущих (рассказ «Опала»). Таким образом, новый роман Сорокина представляет целую галерею образов Москвы 2028 года, включающую представителей совершенно разных социальных слоев,

---

<sup>1</sup> «Дух опричнины тлеет в нас» / С. В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <<http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>>

описывает московскую жизнь с совершенно разных позиций, точек зрения.

Роман открывает рассказ «Марфушина радость», который повествует об одном, но, как впоследствии узнает читатель, очень важном дне из жизни обычной московской девочки. События рассказа происходят в последнее воскресенье рождественской недели: «Хорошо-то как! Рождество святое все еще не кончилось! В школу токмо завтра идти»<sup>1</sup> (с. 10). Но особым этот день становится по другой причине: «Напомнило солнышко, напомнили узоры морозные на стекле о главном:

— Подарочек!» (с. 11).

Марфуша с нетерпением ожидает заветного подарочка, она даже знает точное время, когда его получит: «В шесть вечера, в последнее воскресенье Рождества!» (с. 12). В этих строках формируется главная загадка, завязывается интрига рассказа: ожидание некоего происшествия (= дарения подарка), которое является привычным, традиционным для Марфуши и загадочным и таинственным для читателя. В этой связи возникает аллюзия на рассказ Сорокина «Настя», где главной героиней также является девочка, а действие рассказа происходит в праздничный день (день рождения Насти). Событие, которого с таким нетерпением ожидает Настя, также привычно и традиционно для системы координат описанной художественной действительности, но при этом таинственно и непознаваемо для читателя. Таким образом, как бы по инерции читательского опыта произведений Сорокина, читатель уже на этом этапе предвосхищает некие странные, алогичные, неподдающиеся пониманию события, т.е. уже на этом начальном этапе прочтения формируется горизонт ожидания читателя.

Повествование начинается красивым, поэтичным описанием пробуждения Марфуши: «Зимний луч солнечный сквозь окно заиндевелое пробился, Марфушеньке в нос попал. Открыла глаза Марфуша, чихнула. На самом интересном лучик сол-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «Сахарный Кремль» даются по изд.: Сорокин В. Сахарный Кремль. М.: Астрель: АСТ, 2008, — с указанием страниц в тексте.

нечный разбудил: про заколдованный синий лес Марфуша опять сон видела <...>» (с. 9–10). Дальнейшее повествование усиливает поэтичность и художественность текста, придает ему некий мистицизм: «Подмигивали шустряки мохнатые из-за деревьев синих, высовывали языки огненные изо ртов своих горячих, выписывали языками теми на коре деревьев светящиеся иероглифы, да все самые древние-предревные, сложные-пресложные, неведомые и самим китайцам, такие иероглифы, что тайны великие и страшные открывают» (с. 10). Тема Востока, Китая пронизывает роман Сорокина «День опричника», яркое продолжение эта тема получает и в новом романе автора. Уже в первых строках рассказа появляются восточные мотивы: иероглифы, необыкновенные существа «шустряки» с огненными языками, имеющие сходство с драконами. Как известно, китайский дракон занимает центральное место в китайской мифологии, символизирует мужское начало и китайскую нацию в целом. Важно отметить, что в отличие от европейского дракона, китайский представляет собой доброе начало<sup>1</sup>. Таким образом, Марфушин сон оказывается хорошим, добрым сном: «Душа замирает от сна такого, а видеть его почему-то приятно очень» (с. 10).

Описание быта, уклада жизни в рассказе Сорокина дано как описание жизни обычного (= среднестатистического) московского семейства в 2028 году. Проснувшись, Марфуша стучит в деревянную перегородку, за которой спят ее родители, «бабка на печи» (с. 12), «дед в углу своем, за другой перегородкой» (с. 12). Обстановка в доме Марфуши сходна с устройством обыкновенной русской избы, в которой живет обыкновенная рабочая семья, подобная Марфушиной. В описываемый день все члены семьи занимаются своими делами: «Отец поковырялся с портсигарами да пошел на свою Миусскую площадь, торговать. Мама с бабушкой в церковь отправились. Дед с санками поехал на Арбат за дровами» (с. 38).

---

<sup>1</sup> Китайский дракон // Википедия <[http://ru.wikipedia.org/wiki/Китайский\\_дракон](http://ru.wikipedia.org/wiki/Китайский_дракон)>

Сорокин представляет читателю Марфушу обыкновенной школьницей, живущей в полной семье: «Бабка злая. А дедуля добрый, разговорчивый. Маманя серьезная, но хорошая. А папаня молчаливый да хмурый всегда. Вот и вся семья Марфушина» (с. 12).

Описание героини вполне нейтрально и даже детализировано: «личико белое, без веснушек, волосы русые, ровные, гладкие, глаза серые, в маму, нос маленький, но не курносый, в папу, уши большие, дедушкины, а брови черные, бабушкины» (с. 13). Такой портрет еще раз подчеркивает гармоничность, единство Марфушиной семьи: девочка имеет в себе черты всех своих родственников. Марфуша выглядит как типичная деревенская девочка: «Натянула Марфуша кофту, накинула шубку свою старенькую, из которой уж выросла, сунула ноги в валенки серые, платок пуховый с печки стянула, на голову накинула» (с. 20).

Но такое спокойное, вполне ожидаемое (=предвосхищаемое) читателем описание Марфуши внезапно перемежается удивительными и никак несвязуемыми с описываемой действительностью деталями: «В одиннадцать лет свои Марфуша умеет многое: учится на “хорошо”, с умной машиной “на ты”, по клавише печатает вслепую, по-китайски уже много слов знает, маме помогает, вышивает крестом и бисером, поет в церкви, молитвы легко учит наизусть, пельмени лепит, полы моет, стирает» (с. 13). Таким образом, возникает некий «микс» — девочка с традиционным для читательского восприятия образованием и навыками, которые свойственны девочкам (= юным девицам) прошлых столетий, и девочка эпохи «развитых технологий», эпохи будущего, знающая китайский язык, легко обращающаяся с компьютером, точнее, его производным (= вариацией) — «умной машиной» («Умницей»).

Постепенно количество подобных удивительных деталей начинает возрастать в геометрической прогрессии, создается впечатление, что Сорокин пишет некую сказку, настолько невероятными оказываются описываемые детали обстановки. Марфуша в своем доме представляется Алисой в стране чудес: «Вы-

тянула из стакана свою щетку зубную в виде дракончика желто-красного, оживила, напоила зубным эликсиром, сунула в рот. Прыснул дракончик на язык мятымприятным, набросился на зубы, заурчал. А Марфушенька тем временем расческу в волосы запустила. Занялась расческа слоеная работой своей привычной, поползла, жужжа по русым волосам <...> Марфушенька щетку-дракончика изо рта в руку выплюнула <...> Подмигнул ей дракончик-зубочист глазком огненным и застыл до следующего утра» (с. 13–14). Загадочные предметы поражают и в то же время умиляют читателя, невозможно понять, являются ли они произведением высоко развитых технологий либо оживают неким волшебным способом. Марфуша обращается с расческой как с одушевленным существом:

«Расческу китайскую поторопила:

— Куай-и-дьяр!» (с. 14).

Любопытно, что раз расческа китайская, то и говорить с ней надо по-китайски, словно с иностранкой-гувернанткой.

Затем Марфуша идет «через перегородки — на кухню» (с. 14). Бабушка дает ей задание поставить самовар. Интересно, что при наличии таких уникальных приспособлений/сущест, как зубная щетка и расческа, чай до сих приходится кипятить в самоваре, весь процесс имеет классический, традиционный для действительности читателя характер: «<...> налила воды, бересту подожгла, кинула в жерло черное, а сверху — шишек сосновых, за которыми они целым классом в Серебряный Бор (выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>1</sup> ездили» (с. 14–15). Дальнейшее описание превращивает все сложившиеся представления о бытовом укладе жизни Марфуши. До сих пор читатель был уверен в том, что Марфуша живет в обыкновенной русской избе, но все оказывается иначе: «Марфуша <...> щепы березовой сунула, патрубков вставила, да другой конец — в дырку в стене. Там, за стеною —

---

<sup>1</sup> В наши дни Серебряный Бор — элитный жилой поселок в пригороде Москвы, за каждый метр земли которого идет яростная борьба представителей московской элиты. В художественной реальности сорокинского рассказа Серебряный Бор представляется обыкновенным московским пригородом, куда запросто можно приехать на прогулку, как «в старые добрые времена» (= советская Россия).

труба печная, общая, на весь их шестнадцатизэтажный дом». Оказывается, что подобие избы — это всего лишь часть шестнадцатизэтажной постройки, где роятся сотни таких же людей.

Еще одной деталью, поражающей сознание читателя становится серебряный рубль<sup>1</sup>, который бабушка дает Марфуше на хлеб. Этот факт свидетельствует о цикличности истории, о возвращении в будущем к прошлым канонам. Подобные детали сорокинских текстов можно охарактеризовать словосочетанием «вперед в прошлое». Здесь же ассоциативно возникает параллель с известной поговоркой «новое — это хорошо забытое старое».

Таким образом, жизнь российского общества в сорокинских России 2028 года имеет двойственный характер: с одной стороны, она возвращается к давно утраченному образцу (печь, самовар, квартира в виде избы), но, с другой — эта жизнь освещена воздействием технического прогресса (щетка-дракончик, чудо-расческа, усовершенствованный компьютер «умница», распространенность китайского языка).

Сорокин в рассказе показывает жизнь еще одной московской девочки — Зины Шмерлиной, подруги Марфуши. Описание Зининой внешности («валенки худые, ватник латаный, шап-

---

<sup>1</sup> «Серебряный рубль — это денежная единица, имевшая хождение с 1704 по 1897 гг. Первоначально вплоть до 1769-го года был представлен в виде серебряной монеты достоинством в один рубль, одновременно с набором разменных монет из меди и серебра, имевших постоянный, обозначенный на монете курс взаимного обмена. Начиная с 1769-го года, серебряный рубль перестает быть основной денежной единицей, уступая свое место ассигнационному рублю <...> В период с 1769-го по 1840-й гг. серебряный рубль оставался вспомогательной денежной единицей <...> В 1840-м году в результате реформы министра финансов Е.Ф. Каркина ассигнационный рубль был упразднен, и серебряный рубль снова стал основной денежной единицей России. <...> В 1897-м году в результате реформы министра финансов С. Ю. Витте серебряный рубль, как денежная единица Российской империи, прекратил свое существование. 29 августа 1897 был издан указ об эмиссионных операциях Госбанка, получившего право на выпуск банкнот, обеспеченных золотом. С этого времени и вплоть до 1915 года серебряный рубль оставался лишь физическим платежным средством: монетой из серебра, привязанной к новой единице — золотому рублю» (Серебряный рубль // Википедия <[http://ru.wikipedia.org/wiki/Серебряный\\_рубль](http://ru.wikipedia.org/wiki/Серебряный_рубль)>).

ка хоть и песцовая, да старая, заношенная <...>» (с. 25) свидетельствует о том, что в Москве 2028 года также существуют люди, живущие бедно, дети из неблагополучных семей («<...> отец у нее хоть и мастер по теплым работам, а пьет горькую. А маманя вообще работать не желает» (с. 25)). Сорокин рисует Москву будущего, показывает высоко развитые технологии, но указывает на то, что все проблемы современной читателю действительности остаются в новой Москве нерешенными, и если не гиперболизированными, то оставшимися без видимых изменений.

Показательным для описания быта в сорокинской России 2028 года представляется эпизод, в котором Зина просит у Марфуши «звоночек», т.к. ее «говоруха всегда просрочена» (с. 31). «Говоруха» отличается от мобильного телефона, существующего в действительности читателя: «<...> Марфуша снимает с уха свою говоруху <...> Зинка пристраивает красно-коричневую говоруху к своей мочке» (с. 31). Любопытно, что способ соединения по «говорухе»: несмотря на то что это произведение высоких технологий, схож с соединением посредством коммутатора: «"Алконост", два, два, девять, сорок шесть, полста, восемь» (с. 31). Мобильная система в действительности романа называется «служба дальнегоговорения» (с. 31).

Данный эпизод интересен также для характеристики русского языка и языковых норм России 2028 года. В разговоре с мамой Зина говорит: «<...> я харч весь Амоне блаженному отдала» (с. 32). В сорокинской модели России будущего общепринятыми и нормативными становятся слова, которые в читательской действительности имеют сниженный, разговорный, а иногда и сленговый характер. Так «еда» заменяется словом «харч» (с. 32), «телефон» называется «говорухой», «звоночком» (с. 31), а учитель физкультуры, подбадривая учеников во время забега кричит: «Жги! Жги! Жги!» (с. 41). Тут же употребляются слова высокого стиля, устаревшие слова, вышедшие из употребления в читательской действительности, но широко употребляемые, имеющие нейтральный оттенок в романной действительности. Таким образом, язык России 2028 года представляет собой не-

кую компиляцию разных речевых стилей, различных пластов исторического развития русского языка: слова, принадлежащие к разным языковым стилям, устаревшие слова и лексика современного русского языка, воспринимаются героями романа как одно гармоничное целое, употребляются в речи как единообразные, равнозначные лексические единицы, не имеющие стилевых различий. Подобно тому как действительность романа Сорокина оказывается двусоставной, микшированной (прошлое + будущее), так и язык этой реальности компенсирует в себе элементы лексики «устаревшей», архаизированной наравне с «неологизмами».

По мере повествования Сорокин расширяет пространственные границы романной действительности, как бы выпускает читателя за пределы квартиры/избы Марфуши. Автор рассказывает об общем укладе московской жизни в 2028 году: «Теперь уже все в Москве печи топят по утрам, готовят обед в печи русской, как Государь повелел. Большая это подмога России и великая экономия газа драгоценного» (с. 15). Тема «драгоценного газа» и газообеспечения переходит в новый роман Сорокина из предшествующего ему «Дня опричника». Сорокин загадывает ироническую загадку, и остается только догадываться, в чем причина экономии газа: 1) экономия на российских гражданах из-за тотального экспорта; 2) экономия из-за нехватки ресурсов вследствие недавнего расточительства, продажи другим государствам.

Еще одним элементом детализации бытовой стороны московской жизни становятся слова о том, что «лифт по праздникам не работает — не велено городской управой» (с. 21). Таким образом, становится ясно, что государство экономит не только газ: запрет на пользование лифтом свидетельствует и об экономии электроэнергии. Грязь и мусор в подъезде объясняются тем, что «дом-то земский, а на земских Государь уже шесть лет как обиду держит. Слава Богу, Малая Бронная от опричников откупилась <...>» (с. 21).

Все эти факты свидетельствуют об упадническом состоянии, об экономическом кризисе России. Экономия газа, элек-

тричества свидетельствует о нехватке ресурсов. Уровень жизни, по сравнению с нормами читательского восприятия, оказывается сильно сниженным. Жизнь в мегаполисе напоминает жизнь в отдаленной деревне, куда редко доставляется газ и где часто отключают электричество.

В следующем эпизоде возникает образ государя. Марфуша кланяется живому портрету Государя на стене «Здравы будьте, Государь Василий Николаевич!» (с. 16). Интересно заметить, что в «Сахарном Кремле», как и в «Дне опричника», государь никогда не появляется в реальной действительности рассказа, а лишь в качестве «живого портрета», его лик высвечивается на зимних облаках, герои «Дня опричника» видят государя только в «пузыре». В романах Сорокина Правитель России никогда не материализуется.

В обоих романах говорится об отце государя — Николае Платоновиче. В «Сахарном Кремле» он упоминается в связи со значительными переменами, касающимися идеологической основы державы: «<...> Кремль побелить приказал, а мавзолее со смутьяном красным в одночасье снес» (с. 18). В «Дне опричника» также есть упоминания о Николае Платоновиче, как о реформаторе (создатель «37-го Указа Государева об уголовной ответственности с неременным публичным телесным наказанием за нецензурную брань в общественных и частных местах» (с. 81), указа «Об употреблении бодрящих и расслабляющих снадобий», согласно которому «кокоша, феничка и трава были раз и навсегда разрешены для широкого употребления» (с. 87), реформы о ликвидации всех «иноземных» супермаркетов и о замене их на русские ларьки. Да так, чтобы «в каждом ларьке — по две вещи, для выбора народного» (с. 102).

В «сниженной» действительности Сорокина его героиня садится за «умницу»: «Стучит <...> по клавише, входит в интерда<sup>1</sup>, срывает с Древа Учения листки школьных новостей» (с. 16). На одном из листков Марфуша читает, что учащиеся ее школы

---

<sup>1</sup> Характерная для Сорокина игра слов/словообразования в англоязычной аббревиатуре international network Сорокин «видит» русское слово «нет» и заменяет его на противоположное по значению «да».

«<...> решили в Светлый Праздник Рождества Христова продолжить патриотическое вспомоществование болшевному кирпичному заводу по государственной программе “Великая Русская Стена”» (с. 17).

В романе «День опричника» уже звучала тема Великой Русской Стены, но не настолько ярко и значительно, как в «Сахарном Кремле»: Великая Русская Стена упоминается при описании дороги, связующей Европу с Китаем, которая проходит «через Южные Ворота в Южной Стене нашей» (с. 123); одноименное название носит фильм режиссера Феди Лысого. Фильм этот — «важнейшее кино в истории Возрожденной России» (с. 116). Яркое освещение тема получает в романе «Сахарный Кремль». От строительства этой стены зависит будущее России. В рассказе «Марфушина радость» автор показывает, что все, от мала до велика, обеспокоены окончанием строительства Великой Русской Стены. Вопрос о скорейшем строительстве Стены заботит героев Сорокина настолько, что «умница» ведет подсчет количества кирпичей, необходимых для окончания строительства и тут же выдает Марфуше ответ: «Для завершения Великой Русской Стены осталось положить 62 876 543 кирпича» (с. 18). Таким образом, даже Марфуша и другие ученики ее школы собираются лепить кирпичи для строительства.

Слова Марфушиного дедушки подытоживают, в полной мере выражают общественное отношение к строительству Стены: «Вот, внученька, кабы каждый школьник по кирпичику слепил из глины отечественной, тогда бы Государь враз стену закончил, и наступила бы в России счастливая жизнь» (с. 18). Даже героиня Сорокина, Марфуша, осознает важность постройки: «Растет, растет Стена Великая, отгораживает Россию от врагов внешних. А внутренних — опричники государевы на куски рвут<sup>1</sup>. Ведь за Стеною Великой — киберпанки окаянные,

---

<sup>1</sup> Россия Сорокина как будто бы представляется на страницах романа великой державой, таким сверхгосударством, уверенным в своей силе и мощи: внутренних врагов «карают» опричники, а внешних «не пушает» Великая Стена. Однако подобный гиперболизированный образ всемогущего и неустранимого

<...> католики лицемерные, протестанты бессовестные, буддисты безумные, мусульмане злобные, <...> безбожники, <...> сатанисты, <...> наркомы, <...> содомиты <...> оборотни <...>» (с. 19). Такое представление о России, отделенной от других государств Великой Стеной, создает противопоставление «Россия / не-Россия» (= свет / тьма), т.е. то, что находится в пределах Российского государства — хорошее, доброе, светлое, а то, что за его границами, — зловещее, темное, страшное.

Интересно заметить, что дедушка, говоря о былых днях истории России, будто бы рассказывает Марфуше древний героический эпос, нечто таинственное, сказочное: «и про Смуту Красную, и про Смуту Белую, и про Смуту Серую. И про то, как государев отец, Николай Платонович, Кремль побелить приказал, а мавзолее со смутьяном красным в одночасье снес, и про то, как *жгли* на площади Красной русские люди *паспорта свои заграничные* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup>, и про Возрождение Руси, и про героических опричников, врагов внутренних давящих, и про прекрасных детей Государя и Государыни, про волшебные куклы их, и про белого коня Будимира» (с. 17–18).

В ходе повествования Марфушу отправляют за хлебом. По дороге героиня встречает местных ребятишек, которые зовут ее играть в излюбленную игру — «в опричников и столбовых» (с. 22). Здесь возникает ассоциация с популярной в действительности читателя детской игрой «в войнушку», когда ребята разделяются на «своих» и «чужих» («красных» и «белых», «русских» и «немцев», «русских» и «чеченцев» в зависимости от эпохи) и устраивают бои понарошку. В действительности романа сторонами такой оппозиции становятся опричники и столбовые.

---

государства не вызывает доверия. Уже на первых страницах романа возникает ощущение искусственности, бутафорности образа сверхдержавы, его иронический ракурс.

<sup>1</sup> Факт сожжения заграничных паспортов свидетельствует о том, что люди снова, как и при железном занавесе, становятся невыездыми. Но паспорта они сжигают сами, тем самым как бы признавая, что никуда ехать и не хотят, что Россия — лучшее место на земле, а другого им и не нужно.

Однако Марфуша отказывается играть — она спешит за хлебом в «лавку Хопрова». Интересно, что в художественной действительности романа «День опричника» единственным существующим магазином является «Народный ларек», т.к. после реформы Николая Платоновича все «иноземные» супермаркеты были ликвидированы и заменены на русские ларьки. В «Сахарном Кремле» ларек «переименовывается» в лавку, однако, кроме названия, «лавка Хопрова» ничем не отличается от «Народного ларька». Произошла как бы материализация проекта из «Дня опричника». Суть не меняется — в «лавке Хопрова» всех продуктов также по паре: «мясо с косточками и без, утки и кури, колбаса вареная и копченая, молоко цельное и кислое, масло коровье и постное, конфеты “Мишка косолапый” и “Мишка на севере”. А еще водка ржаная и пшеничная, сигареты “Родина” и папиросы “Россия”, повидло сливовое и яблочное, пряники мятные и простые, сухари с изюмом и без, сахар-песок и сахар кусковой, крупа пшеничная и гречневая, хлеб белый и черный» (с. 24). Примерно тот же набор продуктов предлагает «Народный ларек» в «Дне опричника», Сорокин будто открыл текст первого романа и скопировал оттуда список продуктов: «сигареты “Родина” и папиросы “Россия”, водка “Ржаная” и “Пшеничная”, хлеб черный и белый, конфеты “Мишка косолапый” и “Мишка на Севере”, повидло яблочное и сливовое, масло коровье и постное, мясо с костями и без, молоко цельное и топленое, яйцо куриное и перепелиное, колбаса вареная и копченая, компот вишневый и грушевый, и наконец — сыр “Российский”» (с. 102). Интересно, что в «лавке Хопрова» отсутствует сыр «Российский»<sup>1</sup>, который ассоциативно связывается с

---

<sup>1</sup> Интересно, что сыр «Российский» упоминается Сорокиным в «Очереди» (1985). Главный герой просит в магазине триста грамм сыра:

«— Какого?

— А какой у вас есть?

— “Российский” и “Пошехонский”.

— “Российского”» (с. 139, здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «Очередь» даются по изд.: *Сорокин В. Очередь*. М.: Ad Marginem, 2002, — с указанием страниц в тексте).

Россией, Родиной, матерью (сыр делается из молока). В этой связи интересно упомянуть, что топленое молоко, предлагаемое в «Народном ларьке», в лавке заменяется кислым молоком. Сорокин словно красиво намекает на некую «подпорченность» (= гнильцу) действительности героев «Сахарного Кремля»: молоко прародительницы (= родины, России) становится кислым.

В лавке выстраивается привычная для советской эпохи очередь<sup>1</sup>, но «небольшая, человек тридцать» (с. 23). В этой связи возникает ассоциативная связь с рассказом Сорокина «Очередь» (1985), который входит в одноименный роман писателя. Марфуша видит в очереди знакомую девочку и просит ее взять хлеба и папирос. Это вызывает в очереди недовольные возгласы:

- «— А ты чего, торопыха, постоять не можешь?
- Куда без очереди! Не отпускайте ей!
- Нам тоже токмо хлеба купить!
- Ишь, проныра!» (с. 24).

В «Марфушиной радости» звучат лишь отголоски этого рассказа, зато множественные ассоциативные параллели к рассказу «Очередь» (1985), словесные и смысловые повторы будут реализованы в новом рассказе с одноименным названием «Очередь» (2008), который также входит в «Сахарный Кремль».

---

При этом предложенные виды сыра «Российский» / «Пошехонский» создают оппозицию свой / чужой. И естественно выбор героя останавливается на своем (= родном) сыре. Этот факт подчеркивает метафоричность упоминания сыра «Российского» в романах Сорокина.

<sup>1</sup> В новой России возрождается давно ушедшая в прошлое советская реальность — очередь. В этой связи возникает ассоциативная связь с рассказом Сорокина «Очередь» (1985), который входит в одноименный роман писателя. Марфуша видит в очереди знакомую девочку и просит ее взять хлеба и папирос. Это вызывает в очереди недовольные возгласы:

- «— А ты чего, торопыха, постоять не можешь?
- Куда без очереди! Не отпускайте ей!
- Нам тоже токмо хлеба купить!
- Ишь, проныра!» (с. 24).

В «Марфушиной радости» звучат лишь отголоски этого рассказа, зато множественные ассоциативные параллели к роману «Очередь» (1985), словесные и смысловые повторы будут реализованы в новом рассказе с одноименным названием «Очередь» (2008), который также входит в «Сахарный Кремль».

Показательным для характеристики духовной жизни московского общества является эпизод, в котором блаженный Амоня Киевогородский предсказывает людям «беду малую» (с. 29). При этом блаженный Амоня является настолько почитаемой фигурой, что при его появлении тут же возникает постовой, который перекрывает улицу одну из центральных улиц Москвы — Малую Бронную. По этому поводу даже издан закон: «в каком месте столицы Амоня беду показывает, там все сразу замереть должно» (с. 29). Москвичи в этом эпизоде выглядят отнюдь не как люди, живущие в XXI веке, в эпоху высоко развитых технологий. Они, скорее, походят на героев литературных произведений XIX века, которые живут в отдаленных от центра местах и с большим почитанием и благоговением относятся к появляющимся в их местах странникам, блаженным, которые рассказывают им, что в мире творится, что ожидается в будущем. С другой стороны, образ предсказателя, провидца Амони ассоциативно связывается с образом ясновидящей Прасковьи из «Дня опричника». Но если Прасковья представляет собой таинственный, магический образ женщины, наделенной необыкновенным даром провидения, живущей в уединении, то образ Амони Киевогородского скорее предстает неким ироничным образом. Его предсказания походят скорее на захватывающее акробатическое шоу: Амоню поднимают на веревках на высоту шестиэтажного дома, чтобы он смог хорошенько разглядеть приближающееся несчастье. За это предсказание он получает «подарки» от собравшихся вокруг зевак-зрителей. Амоня действует не один: у него есть верный электрический пес по кличке Кадэ и «четверо молчаливых сподвижников», которые и поднимают Амоню на веревках. После предсказания «сподвижники да пес электрический помогают подарки собирать» (с. 30). Однако трудно назвать «подарками» то, что отдают Амоне люди. Блаженный, скорее, выклянчивает подаяние: «Я болею! Я боле-е-е-ю!» (с. 30), а сподвижники Амони раскрывают перед людьми мешки. Таким образом, Амоня и его сподвижники скорее походят на обыкновенных жуликов, наживающихся на доверчивости и наивности людей. Несмотря на перемены, про-

изошедшие в сорокинской России 2028 года (преобразование политической системы, изменения в экономике, высокое развитие технологий), проблемы, существующие в действительности читателя, не исчезают: доверчивость (порой доходящая до глупости) с одной стороны и бездушное хитроумное (= извращенное) вранье ради заработка — с другой.

Эпизод, в котором Марфуша слышит, как секут мальчика также является важным для понимания жизненного уклада, моральных и нравственных ценностей общества сорокинской России 2028 года. Оказывается, что наказание розгами в романной действительности имеет привычный (= традиционный) характер, только причины наказания в России будущего оказываются вовсе не такими, как в предшествующие эпохи. Марфушу секут редко: «В последний раз — перед Рождеством, когда из-за Марфушиной оплошности две полосы кокоши драгоценного удуло» (с. 34). Создавая художественную действительность романа, Сорокин как бы переворачивает действительность читателя, меняя полюса, заменяя «плюс» на «минус», «правду» на «ложь», «хорошо» на «плохо». Родители, бабушка и дедушка принимают наркотики, наказывают Марфушу розгами за оплошность, которая лишила их «драгоценного». Интересно заметить, что сечет Марфушу «только маманя» (с. 34). Этот факт также свидетельствует об «опрокинутости» действительности, о перевороте на 180 градусов роли мужчины и женщины в воспитании детей, о показательном родительском авторитете и непререкаемом примере для ребенка, о системе моральных и нравственных ценностей общества будущего у Сорокина.

Важным для описания человеческого характера, общественных норм и устоев, гражданского сознания людей сорокинской России будущего, становится эпизод, в котором Марфуша замечает в подъезде своего дома, как «<...> трое нищих выпивают у батареи. Расстелили себе газету “Возрождение”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Название газеты выбрано Сорокиным явно не случайно. В данном эпизоде автор рисует картину прошлых лет: аккуратно (подстелив газету) выпивающие в подъезде нищие, дворник, выполняющий утраченную в современной действительности роль охранника, блюстителя порядка и спокойствия жите-

<...> распивают бутылку самогона <...> самогон они, видать, у китайцев на Пушкинской прикупили <...>» (с. 35). Марфуша тут же решает сообщить об увиденном дворнику, сделать «дело полезное, государственное <...>» (с. 36). Обращают на себя внимание сознательность девочки, ее «законопослушность», желание наказать даже потенциальных нарушителей спокойствия: «Нищие-то разные бывают <...> Пришлые нищие в лучшем случае на лестнице нагадят, а в худшем — украдут чего-нибудь» (с. 35). Становится ясно, что в сорокинской России будущего с новой силой «возрождается» система доносов, столь широко используемая во времена сталинского тоталитаризма. Не случайно Сорокин, передавая мысли Марфуши, выбирает именно этот глагол: «<...> надо бы дворнику *донести* (выд. мной. — *Е. Б.*)» (с. 35). Затем из окна на своем этаже Марфуша наблюдает, как дворник наказывает нищих: «Вываливается из подъезда старик, за зад держась, следом парень выбегает, потом — инвалид на своих утюгах колбасится. А за ними — дворник Андреич с электрической дубинкой» (с. 36). Перед читателем вновь предстает определенного рода компиляция: прошлое и будущее, сливаясь воедино, формируют художественную действительность романа. Давно ушедшие поведенческие нормы, указы о соблюдении общественного порядка, «сознательность» граждан и их «законопослушность», утраченные в действительности читателя, в романной действительности подлежат возрождению, претерпев действие технического прогресса (дворник, являясь, как и раньше, главным блюстителем порядка во дворе, наказывает нарушителей не метлой, а электрической дубинкой).

Любопытным является эпизод, в котором Марфуша, оставшись одна дома, садится играть с Умницей в популярную в популярную игру «Гоцзе» (в переводе с китайского «Государственная граница»), получившую распространение после «из-

---

лей двора. Таким образом, название газеты «Возрождение» указывает на возвращение давно утраченных традиций, атмосферы русских дворов. Или указывает на «возрождение» поведенческих норм советского человека 1936–37 годов. Возрождение атмосферы подозрительности и доносов.

вестных событий августа 2027 года» (с. 38). Сорокин не случайно выбирает именно август, его вторую половину. В системе координат читателя август воспринимается как особый месяц. Именно в этом месяце чаще всего происходят наиболее значимые для России события (Путч — 19 августа 1991 года, дефолт — 17 августа 1998 года).

К вечеру Марфушины родители, бабушка с дедушкой возвращаются домой. Марфушин отец пришел радостный: «Продал три портсигара. Удача!» Здесь автор вновь нарушает горизонт ожидания читателя, который предвосхищает счастливый семейный ужин. На вырученные деньги отец купил вовсе не подарки и не еду: «с почина купил в аптеке (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup> золотник кокоши» (с. 39), который и употребляют вечером Марфушины родители, и «деду с бабкой немного перепало» (с. 39). Становится ясно, что люди в сорокинской России будущего живут по своим устоявшимся правилам, и то, что является неприемлемым, шокирующим в системе координат читателя, в художественной действительности романа является привычным (= нормальным и традиционным).

Важным для определения культурной, нравственной, этической основы общества сорокинской России будущего является эпизод подготовки Марфуши к школе. Девочка по «интерда» заходит на «школьное Дерево», чтобы посмотреть расписание на завтрашний день:

1. Закон Божий
2. История России
3. Математика
4. Китайский язык
5. Труд

---

<sup>1</sup> Покупка наркотика в аптеке не воспринимается сорокинским читателем как нечто неординарное. Продажа наркотика как общедоступного вещества — отсылка к событиям романа «День опричника»: после реформы отца Государева Николая Платоновича «Об употреблении бодрящих и расслабляющих снадобий» наркотики переходят в статус общедоступных средств, с помощью которых рабочие люди России могут расслабиться после трудового дня. Таким образом, вновь происходит реализация одного романного проекта в другом романе.

6. Хор (с. 40).

Показательным является то, что в расписании отсутствует урок русского языка, зато в школе изучают китайский. Наряду с такими предметами, как Закон Божий, история России, математика, китайский язык становится как бы частью обязательного, традиционного (= классического) образования. Интересны и методы преподавания и воспитания учащихся. В России 2028 года, по Сорокину, возрождаются давно забытые и ушедшие в прошлое меры наказания: за неуспеваемость по математике учитель Марфуши «<...> уже восемнадцать раз ставил ее <...> в угол, семь раз — на колени, четыре раза — на горюх сухой»<sup>1</sup> (с. 41).

С наступлением долгожданного вечера действие рассказа стремительно движется к кульминации: «Тут-то сердце у Марфуши и *затрепетало: пора* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>2</sup>! Собрала ее мама, обрядила, новый платок белого пуха перевязала, перекрестила на дорогу <...>» (с. 41). Подобные сборы явно свидетельствуют о наступлении некоего важного момента. Когда Марфуша выходит на улицу, становится ясно, что не она одна так трепетно ждала этого события: «Вышла Марфуша во двор, сердце колотится. А по двору из всех шести подъездов уж дети нарядные идут. <...> Шагают дети по Тверской в сторону Кремля толпою огромной. Взрослых в толпе совсем нет, не положено им. Они свои подарки уже получили» (с. 42). Становится ясно,

---

<sup>1</sup> Сорокин моделирует реальность, подобную реальности в романе «Кысь» Т. Толстой.

<sup>2</sup> При прочтении этого эпизода возникает аллюзия к рассказу Сорокина «Настя». Главная героиня рассказа также с волнением ожидает важного события. Схожесть заключается еще и в том, что и в «Насте», и в «Марфушиной радости» автор как можно дольше сохраняет интригу, не говорит о грядущем событии, не раскрывает его сути, а лишь дает понять, что оно является ядром всего рассказа, кульминацией действия. Подобно Марфуше, Настя чутко ждет этого особого момента:

«Часы пробили полдень.

— Пора, Настюша, — серьезно тряхнул головой отец.

— Что ж, пора — так пора, — трепетно вздохнула Настя. — Тогда я... сейчас. Войдя в свою спальню, она открыла дневник и крупно написала: ПОРА!» (с. 18).

что дети идут на праздник, получать подарки, причем праздник этот необычный, ведь на него идут все дети Москвы: «Все медленнее движется река детская, все больше в нее детей вливается с улиц да переулков»<sup>1</sup> (с. 42). Далее детская толпа заходит на Красную площадь, от чего у Марфуши дух захватывает, ведь «здесь награждают героев России, здесь же казнят врагов ее» (с. 43).

Эмоциональное напряжение главной героини достигает апогея, и в этот момент повествование как бы замирает, гомон детской толпы и шум улицы разом затихают: «Миг — и зазвенели куранты на башне Спасской: шесть часов! Остановилась река детская, замерла. Смолк гомон. Погасли огни вокруг» (с. 43). Эта пауза как бы делит повествование на две части. Первая часть состоит из описания устройства жизни России 2028 года, динамичного хода действия рассказа. Краткий миг на Красной площади, когда действие замирает (нет звуков, люди бездвижны, Марфуша на некоторое время словно перестает дышать: «Бьется сердце ее, замирает от восторга <...> дух <...> захватывает» (с. 42–43) становится четкой границей между обыденным повествованием о типичной Московской жизни и сказкой, чудом, наступающим после боя курантов. Данную паузу по своей функции можно соотнести с одним из организующих принципов сорокинских текстов, который критика определяет как трансформацию (= «слом», «сбой») повествования, когда приблизительно в середине текста один нарратив неожиданно и контрапунктурно сменяется другим: переворачивается пространство, идет вспять время, перелицовываются одежды, «фигуративный» сюжет подменяется словесной абракадаброй, простейший смысл вытесняется буквенной графикой»<sup>2</sup>. В данном случае классического (= традиционного, обычного сорокинского) слома повествования не происходит. Текст не теряет смысловую компоненту, сохраняется логичность его построения, однако пауза (момент тишины), после которой привычное

---

<sup>1</sup> Ср. демонстрации советских лет.

<sup>2</sup> Богданова О. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 35.

размеренное повествование о московской жизни в 2028 году (= бытописание) трансформируется в текст, организованный подобно волшебной сказке, разграничивает два типа повествования, являясь конечной точкой одного и отсчетной точкой другого. Данный эпизод является своеобразным вариативным способом реализации традиционного сорокинского приема. Дети, которые за несколько часов до этого стояли в огромных очередях, играли в опричников и столбовых, готовились к школе, в одночасье словно превратились в «жителей сказочного королевства», где каждую минуту происходят чудеса. Первым таким чудом становится появление Государя:

«И наверху, на облаках зимних лик Государя огромный высветился.

— ЗДРАВСТВУЙТЕ, ДЕТИ РОССИИ! — загремело над площадью.

Закричали дети ответно, запрыгали, замахали руками. Запрыгала и Марфуша, Государем любуясь. Улыбается он с облаков, смотрят глаза голубые тепло. Как прекрасен Государь Всея Руси! Как красив и добр! Как мудр и ласков! Как могуч и несокрушим!» (с. 43).

В эпизоде появления Государя Сорокин конструирует модель новой государственной власти, которая ожидает Россию в 2028 году. Приведенные описания как бы достраивают образ, созданный Сорокиным в «Дне опричника», где образ государя дается только с позиции главного героя, Комяги: «<...> до боли родное узкое лицо с темно-русой бородкой <...>Таков Государь у нас: советы ценит. В этом великая мудрость его, в этом и великая простота. Поэтому и процветает под ним государство наше» (с. 176–177). Таким образом, в «Дне опричника» государь представляется умным, чутким, внимательным, отзывчивым правителем, представляя собой некий идеальный образ главы Державы. В «Марфушиной радости» образ правителя достраивается, реконструируется посредством точки зрения главной героини (ребенка), а, следовательно, точки зрения наиболее беспристрастной, искренней, правдивой, наивной

Государь поздравляет детей России с Рождеством. Вслед за поздравлением происходит еще одно чудо: «И вдруг, как по щучьему веленью, сквозь облака, сквозь лицо государя тысячи шариков красных вниз опускаются. И к каждому шарик у коробочка блестящая привязана. Ловят дети коробочки, подпрыгивают, тянут шарики к себе» (с. 43). Сорокин акцентирует внимание на сказочности происходящего преимущественно языковыми средствами, вводя в описание типично сказочные обороты, поговорки: «и вдруг» (читатель как бы интуитивно достраивает фразу «и вдруг, откуда ни возьмись...»), «как по щучьему веленью» (с. 43).

Исторически сложилось, что в княжеской и царской России сформировалось и прочно укрепилось мнение о богоподобии власти, о ее божественном происхождении. Эту идею Сорокин на страницах своего романа реализует буквально. Во-первых, «лик Государя» (возникает ассоциативная параллель «лик Государя» // «лик Святого») появляется на небе, «на облаках зимних» (с. 43), т.е. похожих на снег, следовательно, возможны еще и элементы коннотации Santa Clause. Во-вторых, государь, подобно Всевышнему, способен творить чудеса: подарки спускаются к детям из облаков, подобно божественной милости, которая дается свыше (= с небес = манна небесная). Напоследок государь желает детям России счастья и, улыбаясь, исчезает. Поздравление государя дети воспринимают как нечто большее, чем просто подарок, официальное поздравление. Для них все происходящее — словно милость Божья: «Слезы восторга брызжут из глаз Марфуши. Всхлипывая, прижав коробочку к шубке своей цигейковой, движется она с толпой к Васильевскому спуску, мимо храма Василия Блаженного<sup>1</sup>. И, как только посвободнее в толпе становится, нетерпеливо раскрывает коробочку блестящую. А в коробочке той — сахарный Кремль! Точное подобие белокаменного! С башнями, с соборами, с колокольней Ивана Великого! Прижимает Марфуша Кремль сахарный к губам, целует, лижет языком на ходу...» (с. 44).

---

<sup>1</sup> Упоминание храма в данном контексте еще раз акцентирует божественность, «чудесность» всего происходящего.

Долгожданным подарком оказывается сахарная фигурка Московского Кремля, в деталях повторяющая оригинал. Важным для выявления основной идеи романа является тот факт, что «Сахарный Кремль» воспринимается героями романа не просто как большая конфета. Праздник, несмотря на то что государь поздравляет только детей, становится всеобщим: «Празднично было вечером в семье Заварзиных: поставили сахарный Кремль на стол, зажгли свечи, разглядывали, разговоры вели» (с. 45). Однако затем отец Марфуши молоточком раскалывает сахарный Кремль на части — «каждую башню отдельно» (с. 45), а Марфуша раздает отколотые кусочки всем родным. Данный эпизод является крайне важным для смыслоопределения идеи романа в целом. Являясь логическим продолжением романа «День опричника», в котором автор ставит вопрос о самоопределении России, о возможных путях ее дальнейшего развития, «Сахарный Кремль» как бы достраивает модель России 2028 года, расширяет диапазон ее видимости, освещает и наполняет смыслом «темные места» предшествующего ему романа. Одним из таких «темных мест» в «Дне опричника» являлся диалог Комяги и ясновидящей Прасковьи, которая на вопрос героя «Что с Россией будет?», отвечает: «Будет ничего...» (с. 141). В первом романе о России будущего Сорокин, описывая уклад будущей русской жизни, только очерчивает основную проблематику, связанную с динамикой развития государства (возвращение к политическому строю средневековой Руси, сближение с Востоком, смешение традиций разных эпох, соположение языковых стилей и смещение языковых норм). В «Дне опричника» Сорокин оставляет открытыми важные вопросы, позволяя читателю самому найти ответ, самостоятельно «достроить» предложенную к рассмотрению схему, либо указывает путь, неоднозначный в своей интерпретации. Таким образом, прочитав «День опричника», читатель остается в раздумье, «что с Россией будет», не может точно определить смысловую семантику произнесенного Прасковьей «ничего». И только по прочтении второго романа отчасти становится ясен смысл данного ответа. С одной стороны, «ничего» означает то, что ничто

(ничего) не изменится в России, какой она была на протяжении многих периодов существования, такой она и останется в будущем: вобрав в себя и смешав черты прошлого, настоящего и будущего одновременно. Но с другой стороны, Сорокин очень тонко и поэтично говорит о трагичности будущего России посредством красивой метафоры — Сахарного (= белого, новорусского) Кремля, олицетворяющего Россию будущего. Сахарный Кремль раскалывается на множество частей — все башни по отдельности, которые раздаются по одной разным людям. Сорокин метафорично указывает на разъединение, раскол Российской державы. Неслучаен выбор глагола при описании чаепития в доме Марфуши: «<...> достал папаша молоточек да и расколел Кремль <...>» (с. 45). Интересно заметить, что «стены кремлевские, соборы и колокольню Ивана Великого сами съели, чаем китайским запивая...» (с. 45). Упоминание китайского чая в данном контексте неслучайно — Сорокин выстраивает еще одну метафору. Известно, что сахар имеет свойство быстро растворяться в горячей воде (= чае), таким образом, китайский чай растворяет в себе сахарный кремль, символ Российской империи. Сорокин метафорично говорит о возможном поглощении России и русской культуры восточным миром, Китаем.

Сорокин, тонко подмечая неверные (= роковые) особенности современного пути развития России, создает реальность России будущего. Однако целью писателя вовсе не является прогнозирование результата такого развития. Сорокин, конструируя образ России будущего, иронизирует, не учит, не пугает, а ерничает и ... обнаруживает неизбежность.

Рассказ «Марфушина радость» и роман «День опричника» имеют сходные концовки: герои засыпают, при этом им снятся похожие сны. Марфуша засыпает счастливым детским сном, положив в рот двуглавого орла: «И снится ей сахарный Государь на белом коне» (с. 45). Ср. сон Комяги: «Конь мой белый, погоди... не убегай... куда ты, родимый... куда, белогривый... сахарный конь мой... живы, ох, живы... живы кони, живы люди... все живы покуда... все... вся опричнина... вся опричнина родная. А покуда жива опричнина, жива и Россия. И

слава Богу» (с. 223). В данном случае Сорокин словно играет с читателем в ассоциации, заставляя читательское сознание проводить параллель между эпизодами двух произведений. Однако подобная игра остается лишь игрой «вспомни, где это уже было», не имея за собой смысловой компоненты.

По своей композиции рассказ «Марфушина радость», открывающий второй роман дилогии, сходен с композицией «Дня опричника». Рассказ о Марфушином дне представляет своеобразную мини-модель романа об одном дне из жизни опричника Комяги. В обоих произведениях Сорокин повествует о событиях, случающихся с героем (Комягой в «Дне опричника») и героиней (Марфушей в «Марфушиной радости») на протяжении всего дня, начиная с пробуждения и заканчивая описанием вечернего сна. Создав в «Сахарном Кремле» панораму московской жизни, расширив тем самым описание России 2028 года, Сорокин указывает на присутствие в новорусских жителях чувства глубокого, но наивного патриотизма. День дарения сахарного Кремля становится не только детским, а народным, всеобщим праздником. В «Марфушиной радости» Сорокин повествует о московских детях, акцентируя внимание читателя на их отношении к Родине: всей школой помогают в строительстве Великой Русской Стены, все дети Москвы собираются на Красной площади, с восторгом слушают речь Государя, а сахарный Кремль воспринимается и детьми, и взрослыми не просто как подаренная сладость, а как нечто очень важное (= сакральное), что каждый должен вкусить<sup>1</sup>. Говоря о метафоричности поедания

---

<sup>1</sup> В этой связи интересна интерпретация поедания героями романа сахарного Кремля, которую высказывает критик С. Соболев в статье «Тростниковая крепость»: «Единственно чем связаны меж собой все названные и неназванные персонажи книжки, так это поглощением тела государственного. Поглощают тело государственное в особо извращенной форме, причащаются к сахарному кремлю и дети и взрослые, и опричники государевы ищeyки и эски на строительстве каменной стены в Сибири, и бомжи на погорелой даче... И процесс сей вызывает аллюзии с христианским причащением к телу и духу, но не к телу великомученика, взявшего грехи людские на себя, а к телу теократического тоталитарного государства, взявшего на себя обязательство «качать и не пущать» (Соболев С. Тростниковая крепость // <http://www.s3000.narod.ru/2008090201.htm>).

ния сахарного Кремля, важно разобраться, что есть сам Кремль? При условии «Кремль — символ России» метафора «съели Кремль» оценивается знаком «+», а при условии «Кремль — символ советской власти» эта же метафора оценивается знаком «-». Таким образом, двузначная трактовка метафоры поедания Кремля («съесть Кремль +» и «съесть Кремль -») вновь возвращает читателя к произнесенному Прасковьей «ничего», ведь в сумме + и - = 0 = ничто. И никакой морали в этом нет. Сорокин не уходит дальше традиционной игры с читателем. Кажется, автор просто дурачится, водит читателя за нос, словно говоря «может так», а «может и так». Однако в данном случае сорокинская игра не удивляет читательское сознание, которое настолько привыкло к подобным приемам, что воспринимает их как традиционный авторский текст, другими словами подобная игра Сорокина больше не шокирует читательское сознание, не обманывает горизонт ожидания, а, напротив, является организующей его компонентой.

В этой связи возникает аллюзия на роман Сорокина «Норма». Некоторая схожесть двух романов прослеживается уже на композиционном уровне. Роман «Сахарный Кремль» включает в себя шестнадцать рассказов, не имеющих между собой связующего звена за исключением поедания героями всех рассказов сахарного Кремля. Роман «Норма» представляет собой «концептуалистскую пародию на “образцовые” формы классического романа, а именно — романа как цепи новелл (например, “Декамерон” Д. Бокаччо) <...>»<sup>1</sup>. Таким образом, первая часть «Нормы» представлена «привычным для классического (в данном случае — соцреалистического) романа нанизыванием коротеньких новелл-зарисовок»<sup>2</sup>, связанных между собой единственно поеданием некоего продукта, именуемого «нормой». Вначале автор не называет этот продукт, а лишь дает «подсказки», на которых читатель выстраивает свои догадки. Впоследствии таинственный продукт оказывается расфасован-

---

<sup>1</sup> Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб., 2004. С. 405.

<sup>2</sup> Там же.

ными детскими экскрементами. Подобно героям «Нормы», к поеданию которой они относятся крайне внимательно, трепетно, возвышенно, герои «Сахарного Кремля» также воспринимают сахарный Кремль как нечто сакральное, к чему каждый должен прикоснуться, а то есть вкусить. Именно поэтому появление сахарной фигурки Московского Кремля становится праздником (= особым, значимым событием) для всей семьи. Кремль разделяют между всеми родными, оставляя кусок (Оружейную башню) Марфушиному братику, который еще только должен родиться: «Пусть он ее съест да сил богатырских наберется» (с. 45). Однако в романе «Норма», как отмечает О. Богданова, «игровой комизм Сорокина вновь и со всей очевидностью основывается на “перевертыше”, на эстетизации неэстетического, на позитивации негативного, на возведении в ранг идеала далеко не идеального (“отхожего”»)<sup>1</sup>. Тогда как в «Сахарном Кремле» Сорокин реализует идею всеобъемлющего чувства патриотизма, возведенного в высшую степень (лик Государя, являющийся к людям с небес, строительство Великой Русской Стены, разделение «Россия» / «не-Россия» (= свет / тьма). И созданная Сорокиным реальность России 2028 года представляется своеобразным «перевертышем». Опрокидывая моральные, нравственные ценности, дух общественного сознания современной читателю действительности, Сорокин создает «противоположный» мир, возвращая в него утраченные (кажущиеся невозможными) в наши дни реалии, наделяя людей чувством гордости, ответственности за свою страну. Однако эти благородные чувства предстают в настолько преувеличенном, гипертрофированном виде, что их подлинность и искренность вызывают сомнение. Сорокин наделяет благородными чувствами людей, отнюдь неблагородных: убежденными патриотами становятся пьяницы и наркоманы.

В «Сахарном Кремле» также, как и в первом романе дилогии, появляются персонажи, которые напоминают, скорее даже намекают на широко известных людей нашего времени. Так, в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 406.

рассказе «Кабак»<sup>1</sup>, повествующем о вечерней жизни москвичей, коротающих время в питейном доме «Счастливая Московия», в котором собирается абсолютно разная публика, среди посетителей есть «семейство балалаечников Мухалко»: «Шустрые это ребята, оборотистые, веселить и деньгу выжимать умеют. Говорят, когда-то в шутах кремлевских ходили <...> Запевала у них по кличке Масляный Ус, хорошо и поет, и играет, и впрямую ходит, но главное — у него всегда песни задушевные и глаза на мокром месте» (с. 189). Сорокин, описывая Мухалко, вероятно, понимает семью Михалковых, хватко обосновавшихся в российском кинематографе. Сорокин, намекая на главу семейства, удивительно точно выбирает деталь, умело упомянув о которой, он тут же рождает читательскую ассоциацию: Масляный Ус — Никита Михалков.

Далее Масляный Ус исполняет песню, которая не оставляет никаких сомнений в прототипе этого образа:

Мохнатый хам — в протестантский храм,  
Крыса серая — в закрома,  
А дворянская дочь — под опричных в ночь  
По закону большого ума <...> (с. 189 — 190).

Никита Михалков в роли Паратова исполнил романс «Мохнатый шмель» в кинофильме «Жестокий романс».

Прототипами действующих лиц «Сахарного Кремля» становятся не только деятели искусств, но и политики. Так, Сорокин высмеивает политиков Жириновского, Зюганова, Грызлова, Медведева, Путина и Лужкова, объединяя их в одну веселую компанию драчунов, балагуров, карточного шулера, циркачей и дворника. Сорокин очень точно выделяет в личности каждого политика конкретную черту характера, на которой строится ассоциативная параллель и соотношение образ — прототип, гиперболизируя ее воплощение в действительности: «<...> бьют друг друга по лбу двое дутиков, Зюга и Жиря, шелестит картами краплеными околоточный Грызло, цедят квасок с газом

---

<sup>1</sup> Посетители Кабака также едят Сахарный Кремль, для этого есть веский повод — «у целовальника Андрея Петровича именины, не пожалел он сыновний сахарный Кремль для этого порушить <...>» (с. 187).

цирковые, разгибатель подков Медведко и темный фокусник Пу И Тин, хохочет утробно круглый дворник Лужковец, грустно кивает головою сладенький грустенья Гришка Вец» (с. 188). Более того, опорные для построения ассоциации слова автор выделяет курсивом: Зюга и Жиря — «дутики» (обоим политикам присущи эмоциональность, они ярые спорщики), цирковые Медведко и Пу И Тин пьют квас с «газом» (акцент на сферу деятельности обоих политиков), Лужковец — «круглый дворник» (Сорокин в данном случае указывает не только на особенности внешности политика, но и на его умение обходить конфликты и сглаживать острые ситуации, на его дипломатическую не-угловатость). Сорокин, являясь талантливым стилизатором, мастерски умеет воспроизводить различные образы, стили текста. Однако в данном случае стилизаторский талант не уводит писателя, претендующего на звание классика современной русской литературы, дальше банальной политической сатиры, достойной юмористических телепередач.

Как уже отмечалось, сахарный Кремль в романе поедают все — дети и взрослые, мужчины и женщины, богатые и бедные, люди, живущие в Москве и на периферии. В этой связи стоит обратиться к рассказу «Очередь», который вслед за «Марфушиной радостью» и «Кабаком» еще шире раздвигает рамки описываемой действительности — выпускает читателя за пределы сорокинской Москвы 2028 года, давая возможность увидеть нестоличную (= другую) Россию. Действие рассказа «Очередь» разворачивается в Перми. При этом важно заметить, что пространственные координаты изменяются, а временные остаются те же, что и в открывающем роман рассказе — зима, январь, время рождественских праздников. Как указывалось выше, по своей композиции и стилю речи рассказ «Очередь» (2008) имеет значительное сходство с одноименным романом. Сорокин как бы задумывает с читателем игру нового, более высокого порядка. Раньше Сорокин брал за стилевую основу своего произведения некий образец советского текста, до определенного момента выписывал собственное произведение в рамках законов выбранного стиля, а потом внезапно перевора-

чивал заданную структуру на 180 градусов, обесмысливая слова, заменяя логичность построения сюжета бессознательностью, хаотичным набором слов, а иногда буквенной графикой, создавая финал, не только не отвечающий ожиданию читателя, но и часто шокирующий его. В случае с рассказом «Очередь» Сорокин идет дальше — решает поиграть с собственным текстом, написанным больше двадцати лет назад, принимая именно его за точку опоры, стилизованный образец в создании нового произведения. Заставляя читателя поверить в присутствие в новом рассказе художественных законов «Очереди» 1985-го года, Сорокин практически списывает начало рассказа:

«— Православные, кто крайний?

— Наверно, я, но за мною еще женщина в синей шубе.

— Стало быть, я за ней?

— Стало быть, так. Становись-ка, мил человек, за мной.

— А вы стоять будете?

— А как же!

— Я на минутку отойти хотел, на минутку токмо...

— Ты сперва ее дождись, а после уж ступай с Богом, куда хочешь. А то пойдут, отойдут, а мне объясняйся. Так, чай, язык вывихнешь! Подожди. Она рекла, что быстро воротиться. За угол пошла, видать, в лавку.

— Ладно, делать нечего. Дождусь. А давно ли стоите, папаша?

— С пол часа.

— А не знаете, по сколько дают?

— Черт их знает, прости Господи... Я и не спрашивал. Эй, борода, не знаешь, по сколько дают?

— Сегодня не знаю. Слышал, что вчера давали по два в одни руки.

— По два?

— Ага. В четверг — по три, а вчера — по два.

Маловато. Так и стоять-то смысла нет...

— А ты, мил человек, займи две очереди. Тут деревенские и по три занимают.

— По три?

— А как же. По три.  
— Так это целый день стоять придется!  
— Да ты что! Быстро же отпускают.  
— Не верится что-то, папаша. Стоим, с места не сдвинулись.

— Да это те, кто отошли, подваливают. Посему и не движемся... А вот и женщина» (с. 194)<sup>1</sup>.

Сравнив оба текста, становится ясно, что Сорокин, начиная свой новый рассказ, просто открыл текст первой «Очереди» и копировал его, немного изменив слова. Возможно, причиной игры со своим же текстом, художественной целью становится желание автора, рассматривающего 80–90-е как прошлое, подвергнуть его новой рефлексии. Раньше Сорокин ориентировался на советский реализм, а теперь играет с канонами пост-

---

<sup>1</sup> Ср. «Очередь» (1985).

«— Товарищи, кто последний?

— Наверно, я, но за мною еще женщина в синем пальто.

— Значит, я за ней?

— Да. Она час придет. Становитесь за мной пока.

— Вы будете стоять?

— Да!

— Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту...

— Лучше, наверное, ее дожидаться. А то пойдут, отойдут, а мне что объяснить?

Подождите. Она сказала, что быстро.

— Ладно. Подожду. Вы давно стоите?

— Да не очень.

— А не знаете, по сколько дают?

— Черт их знает... Даже и не спрашивал. Не знаете, по сколько дают?

— Сегодня не знаю. Я слышала, вчера по два давали.

— По два?

— Ага. Сначала по четыре, а потом — по два.

Мало как! Так и стоять смысла нет...

— А вы займите две очереди. Тут приезжие по три занимают.

— По три?

— Ага.

— Так это целый день стоять!

— Да что вы. Тут быстро отпускают.

—Что-то не верится. Мы вон с места не сдвинулись...

— Это там, подошли, которые отходили. Там много.

— Отойдут, а потом подваливают» (с. 9–10).

советской реальности? И это тоже есть «ничего». Меняются эпитеты, прилагательные, но главные слова остаются неизменны<sup>1</sup>. Таким образом, снова возникает ничего, т.е. ничего не происходит, не меняется — по сути.

Текст «Очереди» (2008) композиционно (= структурно) организован подобно тексту «Очереди» (1985). Все произведение состоит из одного многоголосного полиалога, на фоне которого выделяется разговор двух главных героев — Веры Константиновны и Трофима Ильича. Подобно героям первоначального текста (Лене и Вадиму), они также оказываются стоящими рядом в длинной очереди, знакомятся. Однако в «Очереди» (1985) возникает второй женский образ — продавщицы Людмилы Константиновны, в квартиру которой главный герой попадает в конце рассказа. Таким образом, Вера Константиновна является своего рода собирательным образом (проще — «сестрой»), воплощающим в себе черты обеих героинь первой «Очереди».

В отличие от первого текста автор не утаивает от читателя, за чем стоит очередь — продают «Кремлевский бой»

---

<sup>1</sup> «Новый» текст «Очереди» претерпевает изменения, вызванные сменой идеологических, духовных ориентиров России 2028 года. Из реплик героев становится ясно, что новые москвичи, в отличие от советских граждан, придерживаются христианской религии, часто упоминая в своей речи Бога («ступай с Богом», «прости Господи»). Яркий контраст советского (= атеистского=«безбожного») общества и новорусского (= религиозного) общества основывается на первом слове произведений — обращении к людям: «православные» в «Очереди» (2008) и «товарищи» в «Очереди» (1985). Сорокин как бы перестраивает первоначальный текст сообразно с духовными, морально-этическими, социальными подвижками общества России начала 2000-х гг. Это проявляется на языковом уровне, ведь именно язык отражает народное сознание, степень общественной развитости, образованности, духовности. Таким образом, язык «Очереди» (2008) содержит устаревшую лексику («токмо» (с. 195), «зело» (с. 198), «яко» (с. 199), устаревшие грамматические формы («рекла» (с. 193), фольклорные речевые обороты («мил человек» (с. 193), «так, чай, язык вывихнешь» (с. 193), просторечные обороты («За угол пошла, видать, в лавку» (с. 193), «знамо дело» (с. 195). Языковые нормы России 2028 года также отражают характер эпохи, усиливают эффект «собирательного образа», представляя собой компиляцию языковых норм разных эпох и сфер употребления. Однако несмотря на происходящие изменения в сознании русского народа суть русской жизни, русских людей остается та же, основные принципы непоколебимы.

(с. 195). Естественно, что в сознании читателя словосочетание 'кремлевский бой' в первую очередь воспринимается в значении 'бой курантов', т.е. как понятие абстрактное, нематериальное. Но вскоре выясняется, что «Кремлевский бой» — это отбитые куски сахарного Кремля. Интересно, что если в Москве детям дарят Кремль в качестве подарка на Рождество, то в других городах родители сами покупают подарок, более того до периферии доходит только «бой», отбитые куски (брак). Сорокин создает метафору — все лучшее оседает в Москве, а до других городов доходят лишь осколки столичной роскоши.

Трофим Ильич делает комплимент своей новой знакомой: «Красивая шуба у вас» (с. 195). Далее следуют шокирующие сознание читателя подробности. Сорокин вновь играет с горизонтом ожидания читателя, вплетая в узнаваемый текст фантастические реалии: шуба Веры Константиновны оказывается «живородящей»:

«— <...> Во как она снег жрет!

— Проголодалась в тепле, знамо дело.

— А что для таких вот синих<sup>1</sup> шуб вкуснее — снег или дождь?

— Снег, конечно. Вон, как тянется... ну, покушай, покушай, милая» (с. 196).

Интересно, что эпизод с шубой в системе координат рассказа является обыденным. Трофима Ильича удивляет только цвет, синий, редкий для живородящих шуб («Живородящие, как правило, светлых тонов?», с. 196).

Действие рассказа происходит зимой, тогда как события «Очереди» (1985) развиваются в жаркий летний день. Сорокин не случайно заменяет время года на прямо противоположное. Таким образом, подчеркивается измененность, опрокинутость действительности. Трофим Ильич снова делает Вере Константиновне комплимент: «У вас глаза прямо в тон меха. Свои?»

---

<sup>1</sup> Стоит заметить, что Вера Константиновна оказывается именно в синей шубе. Таким образом Сорокин ассоциативно связывает ее с героиней «Очереди» (1985), которая одета в синее пальто (одна из первых реплик произведения: «<...> за мной еще женщина в синем пальто» (с. 9).

(с. 196). Эта реплика выражает идею образа-перевертыша художественной реальности. В действительном мире читателя эта фраза должна была быть построена иначе: «У вас мех прямо в тон глаз. Натуральный?».

Создавая образы героев «Очереди» (2008), Сорокин как бы переворачивает факты биографии Вадима (шесть лет назад разошелся с гражданской женой) и Людмилы Константиновны (рассталась с мужем после двенадцати лет жизни), но обнаруживает их связь с первой «Очередью». В отличие от героев «Очереди» (1985) Вера Константиновна — замужняя женщина, купчиха, а Трофим Ильич разведен.

Вера Константиновна рассказывает, как они с мужем ездили на Масленицу к тетке («Поесть свинины. У тетки тридцать шесть свиней» (с. 197). Далее следует разговор, из которого читатель узнает об устройстве деревни в сорокинской России будущего:

«— Хорошая тетка у вас. На своем тягле<sup>1</sup>?

— Нет, они с дядей не тягловые.

— Стало быть, на оброке?

— Да. Это выгодней.

— А как же. Задельным быть лучше, чем тягловым»

(с. 197).

Таким образом, по Сорокину, деревня в 2028 году возвращается к утраченной модели устройства. Вновь возвращаются ушедшие в далекое прошлое реалии: тягло, оброк, задел.

---

<sup>1</sup> На вокабулу «тягло» в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона дается определение: «<...> в Московской Руси податная обязанность более или менее осевших, состоятельных хозяйств по отношению к государству. В обычных своих размерах тягло не только превышало размеры оброка, но иногда поднималось выше платежеспособности населения <...> В термине тягло нередко сливались все виды прямых налогов. В древних грамотах тягло заменяется словом “тягость”; тяглом облагался не член общины, а определенная единица, округ, волость, как совокупность хозяйств. Физическое или юридическое лицо, подлежавшее тяглу, должно было владеть хозяйством, которое распадалось на главный центр и второстепенные части. Эти части тянули к центру и носили название тяглых. Отсюда тяглом стал называться объект налога, участок пашни, надел» (*Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь. Мультимедиа-издательство «Адепт», 2002*).

Или миропорядок, уподобленный крепостному праву. Однако эти реалии не просто возрождаются в новом обществе, а претерпевают некоторые изменения. Так, оказывается, что всеобщая китаизация распространяется и на русскую деревню: «У тетки свиные китайские, чжудалиши, мясо мраморное, такое вкусное» (с. 197).

Далее становится ясно, что к былым канонам возвращаются не только социальный, но и духовный, моральный, нравственный уклады жизни. Люди в России 2028 года живут по принципам Домостроя. В разговоре о семейных ценностях Вера Константиновна замечает: «Бьет — значит любит. А потом — он же не дерется, как пьяный, а розгою сечет, как по “Домострою” уложено. Мама моя вон мне обзавидовалась: в ихние-то времена смутные сечь жен не положено было, потому как безбожно Россия была» (с. 202). Однако причина, по которой муж сечет Веру Константиновну оказывается для читателя удивительной, выходящей за рамки морально-этических и нравственных норм не только общества эпохи Домостроя, но и времени сегодняшнего читателя. Муж сечет ее за неверность. Еще более поразительным является то, что ни Вера Константиновна, ни ее супруг не видят в изменах ничего страшного и угрожающего их браку: «Грех-то сладок, как говорится. Я женщина слабая, а нечистый в сетях своих искусен» (с. 202). Единственное, что нужно сделать, — это принять наказание. И наказание должно исходить непременно от мужа. Вера Константиновна видит причину развода Трофима Ильича именно в том, что он повел жену в участок, а не высек сам. Однако семейные проблемы в действительности романа разрешаются не только с помощью порки. Услышав о том, что супруги «совершенно отчуждились» (с. 200), Вера Константиновна удивляется: «А ваш духовник? Он разве не помог вам сохранить семью?» (с. 200). В современной действительности функцию примирителя супругов выполняет популярный и востребованный врач — семейный психолог. В системе координат героев романа функцию врача берет на себя духовник. Этот факт акцентирует религиозность новых русских людей — они предпочитают религию науке, верят в

исцеление верой, а не в медицинское лечение. Интересно заметить, что Трофим Ильич является знахарем<sup>1</sup>, а, как известно, знахарство прямо противоположно медицинским наукам. Таким образом, Сорокин обращает внимание читателя на то, что Россия 2028 года не ориентируется на развитие науки, а возвращается к традициям далеких предков — исцелению религией или народными, природными средствами, что также свидетельствует об упадническом состоянии России, о регрессивном направлении развития. Т.е., как уже было отмечено, по сути создает антиутопию, близкую «Кыси» Толстой.

Очередь сокращается. Оказывается, что Трофим Ильич покупает Кремлевский бой для своей дочери, а Вера Константиновна для троих сыновей. Однако по закону в одни руки дают только две упаковки, более того в продаже остались только Кремлевские стены. Трофим Ильич оказывает внимание и дарит одну из упаковок Вере Константиновне, которая принимает подарок со словами: «Я ваша должница» (с. 213). Герои договариваются встретиться вечером. На этом рассказ заканчивается. В отличие от «Очереди» (1985), где детально переданы все подробности интимной встречи главного героя и Люды, в данном рассказе Сорокин оставляет эту встречу за пределами рассказа, хотя сознание читателя легко достраивает разворот сюжета.

В рассказе ярко изображен факт существования в сорокинской России будущего системы доносов, когда стоящие в очереди люди вызывают околоточного и доносят друг на друга за несоблюдение порядка («БАБУШКА, ДАВАЙТЕ ВАШ ДОНОС!») (с. 212), на продавцов за отсутствие в продаже Кремлевских башен («Хамье какое! Давайте донесем на них?») (с. 212). Сорокин будто бы возвращает своих героев в 1937-й год. Люди, стоящие в очереди в советское время (роман «Очередь»), несмотря на случающиеся недовольства и волнения, оказывают друг другу поддержку, беседуют, обмениваются новостями,

---

<sup>1</sup> В Толковом словаре на вокабулу «знахарь» дается следующее пояснение: «Лекарь-самоучка, действующий собственными примитивными способами, часто с колдовскими приемами» (Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. С. 232).

советами, отгадывают кроссворд — они ждут все вместе, а не поодиночке. Таким образом, общество России 2028 года представляется разобщенным, недоверчивым, озлобленным, что ставит под сомнение факт счастливого существования новых русских людей, подвергает сомнению идею о несокрушимости, мощи Российской державы. Вновь читательское сознание возвращается к произнесенному Прасковьей «ничего», делая вывод: что бы ни происходило, ничего в России не изменится.

Помимо прямых отсылок к берущемуся за основу тексту в романе «Сахарный Кремль» присутствуют аллюзии на произведения советской эпохи. Так, при написании рассказа «Харчевание» о жизни новых русских эзков Сорокин обращается к рассказу А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959). В рассказе «Харчевание» Сорокин изображает эпизод из рабочих будней бригады № 17, трудящейся над возведением восточного участка Великой Русской Стены в Сибири. Подобно героям рассказа Солженицына, укладывающим стену на ТЭЦ из шлакоблоков, герои «Харчевания» также укладывают стену (Великую Русскую Стену) из пеноблоков. Эта деталь становится одной из первых основных отсылок к тексту Солженицына. Далее Сорокин, укрепляя достоверность аллюзии, изображает детали, так или иначе упоминавшиеся в рассказе Солженицына. Так, один из сорокинских героев Сан Саныч достает из «наколенного кармана робы узкую пластиковую бутылку с водой <...>» (с. 119). В тексте Солженицына наколенный карман связан с важным эпизодом, высшей точкой эмоционального напряжения главного героя в описываемый день — когда Иван Денисович, забыв о том, что в наколенном кармане брюк лежит найденная днем ножевка, чуть не попадает во время вечернего обыска, чудом избегая карцера. Следующей деталью, ассоциативно связывающей оба рассказа, становится упоминаемый Сорокиным рабочий инструмент эзков — мастерок («<...> Савоська сунул мастерок в пластиковое корыто с раствором» (с. 119). Солженицын акцентирует особое отношение главного героя к рабочему инструменту — мастерку: «Мастерок — большое дело для каменщика, если он по руке и легок. Однако

на каждом объекте такой порядок: весь инструмент утром получили, вечером сдали. И какой завтра инструмент захватишь — это от удачи. Но Шухов однажды обчислил инструментальщика и лучший мастерок зажил. И теперь каждый вечер он его перепрыгивает, а утро каждое, если кладка будет, берет» (с. 39)<sup>1</sup>.

Сходство двух рассказов обнаруживается и на уровне системы героев. Описывая день из жизни зэка Ивана Денисовича, Солженицын тем самым изображает и день из жизни всей 104-й бригады. Сорокин описывает рабочий день бригады № 17. Интересно, что как в рассказе Солженицына, так и в рассказе Сорокина есть только один герой, к которому обращаются по имени и отчеству. У Солженицына это Иван Денисович, а у Сорокина — Сан Саныч, имеющий некоторые черты сходства с героем Солженицына: работает каменщиком, средних лет («морщинистый лоб» (с. 124), «маленькая седая голова» (с. 141), «горло, поросшее седой щетиной» (с. 119). Солженицын практически не дает описания внешности своего героя. Интересно, что одним из немногих указаний на внешность Ивана Денисовича становится описание его невыбритого лица: «Свободной рукой еще бороду опробовал на лице — здоровая выперла, с той бани растет, дней боле десяти» (с. 18).

Ярким персонажем рассказа Солженицына становится помбригадира<sup>2</sup> Павло, говорящий по-украински: «Нэ пасадылы, Иван Денисыч? Живы□? — (Украинцев западных никак не переучат, они и в лагере по отечеству да выкают)» (с. 20). Среди героев рассказа «Харчевание» также есть персонаж, зэк по фамилии Савченко, говорящий по-украински: «Бригадир, чи трэба новий раствор замисити, або цэй доберэте?» (с. 150).

Один из центральных персонажей «Харчевания» зэк Петров по своему характеру схож с героем Солженицына Фетюко-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» даются по изд.: *Солженицын А.* Рассказы. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> Сокращение (аббревиация) «помбригадира» отсылает к солженицынскому «кавторангу».

вым. Оба они проявляют трусость, боязливость, готовы пойти на любые унижения, чтобы хоть на малую долю облегчить свои страдания. Петров во время порки за невыполнение плана работ воет: «Винова-а-а-ат! Ох и винова-а-а-ат!» (с. 134), тогда как другие наказанные стойчески выносят порку, а, слыша плач Петрова, говорят: «Да не виноват ты <...>» (с. 134). Однако оказывается, что «воет» Петров не только от боли и страха, а желая разжалобить палача и уменьшить себе наказание: «Петров же все ревел, тряся вспотевшим красным затылком. Конвойные отстегнули его. Он вмиг успокоился, перевалился с “танюши” на землю, приподнялся и, подхватив штаны, побежал к бригаде» (с. 136). Фетюкова в рассказе Солженицына называют «шакалом» (с. 36) за его унижения, чтобы раздобыть еду или курево: «С Фетюкова станет, что он, миску стережа, из нее картошку выловил» (с. 15), «<...> Фетюков, шакал, подсосался, стал прямо против Цезаря и в рот ему засматривает, и глаза горят. У Шухова ни табачинки не осталось <...> и желанней ему сейчас был этот хвостик сигареты, чем, кажется, воля сама, — но он бы себя не уронил и так, как Фетюков, в рот бы не смотрел» (с. 24), «Фетюков-шакал насобирал где-то окурков (он их и из плеватальницы вывернет, не погребует), теперь на коленях их разворачивал и неперегоревший табачок ссыпал в одну бумажку. У Фетюкова на воле детей трое, но как сел — от него все отказались, а жена замуж вышла: так помощи ему ниоткуда» (с. 36). Таким образом, в сознании читателя Петров ассоциативно связывается с Фетюковым, обнаруживая те же низменные качества характера, позволяющие ему унижаться и пресмыкаться перед любым, имеющим над ним власть.

Говоря о сходстве двух рассказов следует обратить внимание на эпизод, в котором описывается обед зэков.

В обоих рассказах о начале обеденного времени зэков извещает специальный сигнал. В рассказе Сорокина им становится сигнал динамика: «Громкий, раздражающий своей слепой беспощадностью, противный человеческому уху, резко-переливчатый сигнал круглого серого, нагретого полуденным

солнцем динамика <...> растекся в *жарком июльском воздухе* (выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>1</sup> Восточной Сибири <...>» (с. 118).

Ср. у Солженицына: «Вдруг прогудел гудок с энергопоезда. Он не сразу во всю мочь загудел, а сперва хрипловато так, будто горло прочищал.

Полдня — долой! Перерыв обеденный <...>

Тут и гудок» (с. 49–50).

Законы, по которым живут зэки в рассказе Сорокина менее строгие, чем в лагере, описанном Солженицыным. Во время обеда зэки предоставлены сами себе, за ними нет жесткого контроля. Еду бригадам доставляют на темно-зеленых вертолетах, «на боку с золотистым двуглавым орлом белела надпись “СТЕНА–восток–182”»: «Один, как всегда, летел прямо к ним, двое других разлетались в обе стороны — налево, к бригаде Чекмазова и направо — к подопечным горбатого балагура Проворотова» (с. 121). Таким образом, обедает бригада № 17 не в столовой, а одна:

«Бригада разобрала стулья, уселась за стол <...> Сан Саныч распечатал пачку глубоких тарелок, прессованных из рисовой пульпы. Подкова распечатал пачку ложек.

— Хто-ш разливает-то? — пробормотал, почесываясь и вертя головой, Савченко.

— Я, я, — Тимур открыл термос с супом, отстегнул от него половник и стал разливать в тарелки <...>

---

<sup>1</sup> Интересно заметить, что действие рассказа Сорокина происходит в жаркий летний день, тогда как действие рассказа Солженицына происходит зимой, более того, описанный день является особенно морозным («Мороз был со мглой, прихватывающей дыхание» (с. 10), «<...> мороз не отпускает <...> к вечеру ждут тридцать градусов, к утру — до сорока» (с. 99). Происходит смена полюсов север/юг — холод / жара. В «Харчевании» зэки вынуждены работать в прямо противоположных погодных условиях, но от этого их труд не становится легче. Истяжающий холод Солженицына сменяется Сорокиным на изнуряющую жару. Условия кардинально изменяются, но улучшения, облегчения эти изменения не приносят. В этой связи вновь возникает мысль: что бы ни произошло, какие бы изменения ни случились (даже такие кардинальные как смена времени года на противоположное), все равно будет плохо, в русской жизни ничего не изменится.

Слонов, как всегда, сам распечатал брикет с нарезанным серым хлебом, раздал бригаде» (с. 138).

Важно заметить, что в отличие от эков в рассказе Сорокина, которые разливают еду сами, а, следовательно, сами могут следить за содержимым тарелок, в рассказе Солженицына еду разливает повар: «Тут приходят бригады в черед, и выдает повар в окошко миски, а в мисках тех дно покрыто кашицей, и сколько там твоей крупы — не спросишь и не взвесишь <...>» (с. 50). Солженицын, акцентируя этот факт, описывает, как эки, получая миску, смотрят, что в ней налито: «Шухов <...> взмучивая отстоявшуюся баланду, быстро проверил, что там попало в миску. Попало так, средне. Не сначала бака наливали, но и не доболтки» (с. 15).

В рассказе Солженицына эки обедают в столовой, где соблюдается строгий порядок очередности. Более того, каждый прием пищи превращается в особый процесс — добывания подносов, занимания мест за столами, слежения за мисками:

«Шухову сейчас работа такая: вклинился он за столом, двух доходяг согнал, одного работягу по-хорошему попросил, очистил стола кусок мисок на двенадцать, если вплоть их ставить, да на них вторым этажом шесть станут да еще сверху две, теперь надо от Павла миски принимать, счет его повторять и доглядывать, чтоб чужой никто миску со стола не увел. И не толкнул бы локтем никто, не опрокинул. А тут же рядом вылезают с лавки, влезают, едят. Надо глазом границу держать: миску — свою едят? Или в нашу залезли?» (с. 51–52). Солженицын указывает на то, что в своем поведении, когда дело касается пищи, эки подобны животным, а бригада для них — все равно что стая для дикого зверя. Каждый охраняет собственность своей стаи. Более того, на ассоциацию со звериным началом наталкивает слово «миска», из которой кормят животных, а здесь — эков.

В рассказе Сорокина эки едят из одноразовых «тарелок, прессованных из рисовой пульпы» (с. 138). Сорокин не случайно упоминает в рассказе тарелки, как бы противопоставляя их мискам, описанным у Солженицына, указывая тем самым на то,

что условия содержания зэков в лагере 2028 года лучше, чем во времена советской власти. Более того, первое и второе зэки едят из разных тарелок.

В рассказе Солженицына процесс получения (= добывания) обеда как бы делится на определенные этапы, заученные и выполняющиеся уже автоматически. Иван Денисович не задумывается, как сделать лучше, он просто знает: «надо» сделать так и не иначе. Весь этот процесс напоминает своеобразную охоту за пищей, а иногда в поведении зэков проявляется и звериное чувство собственности к своей добыче (= обеду). Солженицын акцентирует этот факт фразами: «Надо глазом границу держать: миску — свою едят (выд. мной. — Е. Б.)? Или в нашу залезли?». Сорокин в своем рассказе придает этому выражению прямой смысл: тарелки и столовые приборы также идут вход во время обеда: «Суп съели молча и тут же захрустели ложками и тарелками: хлеба в обед давали по три куса, прессованная посуда и приборы были хорошим подспорьем» (с. 139). Сообщением о поедании тарелок Сорокин шокирует читателя, однако, в данном случае съедобные тарелки не становятся фантастикой. Сорокин использует прием реализации, опредмечивания: рисовая пульпа, т.е. сделана из риса, а значит, съедобна. Еще одна параллель, возникающая в сознании читателя — параллель к блокадно-военному времени, когда съедобными оказывались отнюдь несъедобные вещи. Более того, Сорокин сам дает объяснение шокирующему читателя факту поедания посуды: на обед дают мало хлеба, а тарелки и приборы сделаны из натурального (= съедобного) материала: доев второе, зэки также съедают тарелки, а вилки кладут в карманы: «<...> их принято было уносить с собой на строй площадку и жевать во время работы. Это называлось “глотать вилку”» (с. 140). В системе координат героев рассказа факт поедания столовых приборов является нормой. Более того, в связи с поеданием вилок на стройке возникает ассоциативная параллель с пайкой хлеба, часть которой Иван Денисович также забирает с собой на стройку.

В лагере, описанном в рассказе Сорокина, улучшена также и еда зэков: на первое зэки едят перловый суп, три куска хлеба, а на второе — мясо с рисом. В рассказе Солженицына зэков кормят значительно хуже, арестантской едой: на завтрак баланда («Одна радость в баланде бывает, что горяча <...>» (с. 15), каша из магары («<...> она и горячая ни вкуса, ни сытости не оставляет: трава и трава, только желтая, под вид пшена» (с. 16) и пайка хлеба, на обед неполный черпак «жидкой овсяной каши, безжирной вовсе» (с. 55), на ужин «черпак обжигающих вечерних пустых шей» (с. 87) и хлеб («Сегодня по работе кормят — кому двести, кому триста, а Шухову — четыреста» (с. 96). Описывая еду зэков, Сорокин делает замечание: «Мясо давали по вторникам, четвергам и воскресеньям. Сегодня был четверг. По другим дням после супа шла перловая, пшенная или рисовая каша с рапсовым маслом» (с. 139). Противоположное описание есть и в рассказе Солженицына: «Баланда не менялась ото дня ко дню, зависело — какой овощ на зиму заготовят. В летошнем году заготовили одну соленую морковку — так и прошла баланда на чистой моркошке с сентября до июня. А нонче — капуста черная. Самое сытное время лагернику — июнь: всякий овощ кончается, и заменяют крупой. Самое худое время — июль: крапиву в котел секут» (с. 15).

На первый взгляд рабочий день зэков (относительно сытная еда, выборочное наказание, свободное время и обычай рассказывать после обеда смешные истории) представляет собой некую light-версию жизни зэков 104-й бригады, описанной в рассказе Солженицына. Сорокин описывает те же эпизоды из жизни зэков, детализируя те же особенности их быта, но как бы облегчает (= улучшает) бытовые реалии. Главным отличием героев «Харчевания» от 104-й бригады становится способность думать не только о выживании, о еде и сне, а испытывать чувства обычного (= свободного) человека. Ярким свидетельством этого является обычай «тиснуть по-веселому» (с. 140), т.е. рассказать смешную историю, и если она оказывается действительно смешной, бригадир дает рассказчику откусить от Спасской башни сахарного Кремля. Этот эпизод на миг заставляет

читателя забыть о том, что герои рассказа — ээки. В этот момент они представляются обычными рабочими-строителями, отдыхающими во время перекура. Так, Сан Саныч, которого избирают рассказчиком на этот раз, с грубым юмором рассказывает нелепую пошлую историю из своей молодости, по достоинству оцененную ээками, за что и получает кусок сахарной кремлевской башни. Можно заметить, что в рассказе Солженицына есть подобный эпизод, когда бригадир после обеда рассказывает о своей жизни нескольким ээкам, а внимательно слушают его все до единого. Если в рассказе Сорокина этот эпизод носит комический характер, то у Солженицына это одно из наиболее ярких описаний духовности ээков, их взаимоотношений в целом: «Не шумит бригада <...> Сгрудились во теми — и на огонь смотрят. Как семья большая. Она и есть семья, бригада. Слушают, как бригадир у печки двум-трем рассказывает. Он слов зря никогда не роняет, уж если рассказывать пустился — значит, в доброй душе» (с. 58). Сорокин снова меняет полюса, противопоставляя духовности, душевному единению, чувству семейственности ээков у Солженицына грубый юмор в пустом разговоре ээков у Сорокина.

Сорокин не случайно обращается к Солженицыну, автору прозы об одном из сложнейших, наиболее жестоких периодов русской истории, описавшему в своих произведениях дикую, бездушную, нечеловеческую действительность лагерной жизни. Сорокин, как бы принимая за основу текст Солженицына, переделывает (= «перековывает») его сообразно с морально-этическими, экономическими, политическими особенностями жизни России 2028 года. Писатель представляет новую, модернизированную, усовершенствованную модель лагеря. Однако важным является не прогресс, не улучшение содержания ээков, а сам факт существования в сорокинской России будущего лагерей, факт ограничения свободы людей, их порабощения. Сорокин берет страшнейшую реалию советской истории и переносит ее в будущее, показывая тем самым, что несмотря на технический прогресс, на все преобразования, в России все также остается плодородная почва для жестокости, ненависти, зла,

поддерживающая существование лагерной системы. Ничего не меняется в русской жизни — лагеря были в сталинской России, они, по Сорокину, будут и в будущей России. Сорокин показывает отсутствие прогрессивного развития страны — изменяется только обстановка, внешний облик, а суть остается та же.

Важным оказывается то, что Россия будущего в своем развитии возвращается к реалиям разным эпох, при том что эти реалии вовсе не лучшее, что сорокинская Россия могла почерпнуть из истории — возвращается система лагерей, поощряется доносить на любого, кто нарушает общественный порядок, возвращается ушедшая в далекое советское прошлое ‘очередь’, возрождается опричнина, жестоко расправляющаяся с противниками царя. При внешнем благополучии и как будто радостном существовании людей, при пристальном рассмотрении их жизнь в целом оказывается не настолько счастливой — люди ограничены в своих поступках, в своей свободе, словно специально подобранными для этой цели, возрожденными пережитками прошлого. Фактически с ними происходит ничего.

Важно заметить, что аллюзии к рассказу Солженицына, просвечивание одного текста сквозь другой — не конечная цель автора. План содержания оказывается гораздо шире, чем план выражения, смысл уходит далеко за рамки простого подражания, калькирования и проведения параллелей «тогда // теперь». Сорокин: «Задача “спародировать” напрямую не ставилась, пародия мне важна как инструмент. Например, в новелле “Харчевание” есть аллюзии на “Один день Ивана Денисовича”, но прямое пародирование не есть цель данной новеллы. Вообще, литературная пародия, гротеск дают возможность разглядеть современность лучше, чем суровый реализм. Это такая мощная лупа. И ее преимущества иллюстрируют, например, “Мертвые души” Гоголя. Представьте себе, что этот роман (а Гоголь называл “Мертвые души” даже поэмой) написан, например, языком Гончарова. Какой бы эта вещь была тяжеловесной при всем правдоподобию! Она не поднялась бы выше фабулы»<sup>1</sup>. В

---

<sup>1</sup> «Дух опричнины тлеет в нас» / С. В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <<http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>>

чем особенность языка Сорокина, как он воздействует на художественную, смысловую организацию текста? Сорокин, являясь талантливым стилизатором, обладая уникальной техникой воспроизведения того или иного стиля, языка, блестяще воссоздает язык прошлого и описывает им реальность будущего. Однако в данном случае, при «высоко техничном» описании теряется зерно повествования.

В рассказе «Харчевание» есть персонаж, крайне важный для понимания рассказа и романа в целом. Им становится палач Матюха, с удовольствием и невероятным усердием выполняющий свою работу. Более того, для него это не просто работа, как способ зарабатывания на жизнь, это особая идеология. Он воодушевлен идеей Великой Державы. Он участвует в ее становлении и процветании, наказывая каждого, кто мешает или замедляет этот процесс: Матюха порет эзков за невыполнение шестидневного плана по возведению участка Стены. Он служит Слову и Делу Государя, являясь достойной частью государственной машины. Сорокин создает привычный по первому роману дилогии тип героя — борца за великие идеи и цели Великой Державы. Однако в читательском восприятии эта идея устарела, подобный тип больше не представляет интереса для сознания читателя — он ему хорошо известен. «Сахарный Кремль» демонстрирует высокое мастерство автора-стилизатора, его отточенную технику подражания, однако, в чем заключается глубинный смысл произведения? Смысл словно ускользает (исчезает?) от читателя. Идеи, используемые Сорокиным во втором романе дилогии не новы, они устаревают. Создается впечатление, что и с самим Сорокиным, подобно героям его романа, также происходит ничего.

Таковыми же элементами («винтиками») беспощадной машины являются и опричники, которые грызут и метут изменников царю (= выполняют Слово и Дело). Свою миссию опричники исполняют с радостью, не уставая восхвалять Государя. В «Сахарном Кремле» вновь появляется главный герой «Дня опричника» Комяга. Впервые читатель встречает героя в финальном эпизоде рассказа «Сон», повествующем о сне и про-

буждении Государыни. Комяга появляется лишь в виде голограммы, когда Государыня звонит ему по мобиле. Она приказывает Комяге немедленно приехать («Лети сюда. Мухой»; с. 116). Однако на этом рассказ заканчивается — читатель так и не узнает причины такой поспешности.

В качестве главного героя Комяга появляется в последнем рассказе «Сахарного Кремля» «Опала»<sup>1</sup>. Рассказ открывается описанием раннего утра и пробуждения героя, что читатель ассоциативно связывает с началом «Дня опричника». В первом романе дилогии день опричника заканчивается, когда Комяга поздно ночью возвращается домой и ложится спать. Роман заканчивается спокойными, радостными мыслями опричника: «Жизнь горячая, героическая, государственная. Ответственная. Надо служить делу великому. Надо жить сволочам назло, России на радость <...> покуда жива опричнина, жива и Россия. И слава Богу» (с. 223). Таким образом, ожидание читателя предвосхищает описание процветающей опричнины. Наступает другой день («Опала»), действие рассказа разворачивается сообразно ходу повествования первого романа дилогии, но Сорокин рисует мрачную картину опричной действительности 23 октября 2028 года:

«— Лучше б он (день. — *Е. Б.*) и не начинался», — подумал Комяга, доставая папиросу и сразу же вслух укорил себя за малодушие:

— Да полно-те. Не умирай, опричный, раньше смерти» (с. 330–331).

Далее становится ясно, что для опричнины настала «минута роковая» (с. 331), а минуты эти собрались в часы, а затем и «день роковой накати, хлынул, яко волна морская» (с. 331). Оказывается, что от былой процветающей опричной силы не осталось и следа — Батя арестован («задержан по приказу госу-

---

<sup>1</sup> Опала — немилость со стороны монарха или иного могущественного и влиятельного человека. Опала чаще всего проявляется в следующих формах: Отказ монарха видеть впавшего в опалу придворного; Приказ дворянину удалиться от двора и отправиться в ссылку (в деревенскую усадьбу, за границу — иногда под угрозой смерти в случае возвращения (Опала // Википедия <<http://ru.wikipedia.org/wiki/Опала>>).

даря на сутки для выяснения» (с. 342), во главе опричнины государь поручил встать Потыке («Стало быть, молодому крылу государь опричнину доверил», с. 342).

Комяга отправляется в путь. Интересно, что описание дороги героя вызывает аллюзию на описание приезда Комяги к ясновидящей Прасковье. Повествование также носит некий сказочный характер. Сорокин использует фольклорные речевые обороты («лопухи-репейники», с. 332, «извилина-загогулина», с. 332). Описание пейзажа дается в стиле волшебной сказки. На пути Комяге встречается множество поворотов, дорога как бы запутывает его (словно он сказочный герой, идущий к нечистой силе): «<...> березняк, брошенные жилища, пепелище, *три* (выд. мной. — *Е. Б.*) ржавых китайских трактора, деревенька новая, вотчинная, крепенькая, за нею другая, сосняк молодой, потом старый, запаханное поле, *еще* поле и *еще*, и *еще* (выд. мной. — *Е. Б.*), извилина-загогулина вокруг пруда с утками и одним единственным гусем, башня сторожевая со следами свежей порубки, забор зеленый, добротный <...>» (с. 332). Сорокин словно выписывает этот эпизод по законам жанра волшебной сказки, адаптируя его к современности: «Прищурился зеленый глаз безопасности над воротами, ответил ему трем (выд. мной. — *Е. Б.*) синими вспышками-искрами красный “мерин” опричника государева. Дрогнули ворота, поползли в сторону. Поехал “мерин” дальше, по дороге прямой, палым листом усеянной, через лес вековой, густой, нетронутый, легким туманом окутанный» (с. 332). В тексте описания появляется троичность. Сорокин не случайно конкретизирует: три трактора, три синие вспышки-искры. В эпизоде встречи Комяги с ясновидящей Прасковьей в «Дне опричника» троичность мерцает на протяжении всего текста и реализуется на разных текстовых уровнях. Троичность как бы несет некий магический, сказочный характер. Читательское сознание по прочтении «Дня опричника» осознает и принимает особую (= сказочную, волшебную) смысловую значимость троичности. Число «три», употребляющееся в тексте, казалось бы, в нейтральном (= бытовом) значении, порождает в читательском сознании параллель с магической

троичностью в описаниях Прасковьи. Таким образом, читатель предвосхищает нечто волшебное, сказочное, возможно даже новую встречу Комяги с ясновидящей.

Говоря об описании пути Комяги, важно обратиться к эпизоду романа «День опричника», в котором описан приезд Комяги к ясновидящей Прасковье. Образ жизни и быт Прасковьи определены типичной для русских волшебных сказок атрибутикой, несколько видоизмененной сообразно особенностям хронотопа романа, в целом очень похожей на бытоописание известной героини русских сказок — Бабы Яги.

Основываясь на читательском опыте первого романа дилогии, в котором образ ясновидящей Прасковьи является воплощением волшебной, магической (= нечистой) силы, традиционной для русского фольклора, читатель, встречая в новом романе автора подобные жанрово-стилевые особенности и пространственно-временные характеристики, расценивает новое путешествие Комяги как путь к некой магической силе, обладающей сверхспособностями (= волшебством), а как вариант — к нечистой силе.

Дальнейшее повествование ясно указывает на задумку автора связать в читательском сознании эпизоды обоих романов, провести параллель между ясновидящей и таинственной силой, к которой отправляется Комяга в «Опале». Схожесть описаний становится все более явной, как бы сворачиваясь в воронку. И если в начале Сорокин лишь дает отсылки к тексту «Дня опричника», то далее текст словно выписывается по трафарету.

См. описание приезда Комяги: «Через версту расступилась дубрава <...> и напыл-надвинулся бело-розовой подковою, в роскошном великолепии своем терем <...>» (с. 333).

Ср. в «Дне опричника»: «Едем версту, другую, третью <...> И расступается вдруг тайга вековая <...> На поляне широкой воздымается терем <...>» (с. 131).

Таинственной (нечистой) силой, к которой отправился Комяга оказывается «окольничий, бывший вельможа в случае, а ныне уж три месяца и восемь дней как опальный Кирилл Иванович Кубасов» (с. 333).

У крыльца Комягу встречает дворецкий. Предлагая Комяге отогнать его машину в гараж, дворецкий говорит: «От воронов головушку собачью прибрать надобно. Раскуют вмиг!» (с. 334). По прочтении рассказа становится ясно, что эта фраза оказывается пророческой: дворецкий, оберегая собачью голову от воронов, будто бы сам накаркал беду. Помимо прямого значения слова дворецкого имеют символический смысл. В начале романа «День опричника» в эпизоде утренних проводов Комяги на службу, конюх Тимоха, утвердив у хозяина голову волкодава на нынешний день, пристегивает ее к бамперу «мерина». В заключительном рассказе второго романа дилогии собачью голову, символ опричнины, с машины Комяги снимают. Важно, что происходит это утром, в начале служебного дня опричника, чья служба таким образом символично прерывается (обрывается?). В этой связи возникает своеобразная параллель фактов, символизирующих ослабление, упадок (а, возможно, и распад) опричной силы: Батя арестован — Государь символично снимает с опричников «голову».

Из разговора Комяги с дворецким читатель узнает о положении сельского хозяйства в России 2028 года. На вопрос Комяги о том, откуда так много воронов, дворецкий говорит: «<...> С парных полей <...> Вона как таперича — все под пар распаханно до самого Болшева. Земские нынче озимых-то и не сеяли, потому как нового тяглового закона ждут. Чтобы, значит, каждому со своею вытью разрешил Государь беспрепятственно на отруба уходить или к столбовым закладываться. Токмо вотчинные и китайцы нынче посеялись. Вона как у нас в Подмоскве!» (с. 334–335). Сорокин наполняет речь дворецкого древнерусскими терминами, еще раз доказывая, насколько глубоко в прошлое ушла Россия в этой сфере развития. Сорокин почти случайно, играя, касается темы земли и ее освоения, хотя для России на протяжении всех периодов ее развития этот вопрос всегда оставался одним из самых острых.

Описание внутреннего убранства терема окольного, которое очень схоже с описанием царского дворца: «<...> громадная прихожая с витыми колоннами, с люстрой в виде пальмы

египетской, с резным потолком, с мозаичным каменным полом, со львами живыми беломраморными, с двумя рослыми придверниками в <...> золотисто-оливковых ливреях» (с. 335). Впоследствии окажется, что эта схожесть вовсе не случайна. Окольничий, создав себе быт, достойный государя, пожелает получить и права государя.

Комяга встречает Кубасова в купальне, где он плавает с двумя наложницами. Интересно заметить, что Кубасову прислуживает банщик Ванька. В этой связи возникает параллель со слугой Иваном, который прислуживал опричникам в «Бане Бати». Скорее всего, это один и тот же человек, тем более что Батя на момент действия рассказа находится под арестом, а его слуга Иван становится банщиком Ванькой у опального.

В отличие от других рассказов романа рассказ «Опала» имеет тревожный характер. Являясь заключительным звеном дилогии, он повествует о пошатнувшейся опричной силе, о падении авторитета Бати, представляет бесстрашного опричника Комягу в ином свете — уставшим, преодолевающим отвращение к своему собеседнику, но приехавшему просить помощи («Плавает, толстомясый... — завистливо подумал Комяга <...> — Тут вселенная рушится, земля трясется, а они-с в водичке плавают» (с. 336).

Между героями завязывается разговор, подобный разговору двух приятелей. Однако дальнейший ход событий оказывается совершенно неожиданным, шокирующим читателя: Кубасов, улыбаясь, подходит к Комяге и вдруг с размаху дает ему сильную пощечину. В данном эпизоде возникает образ опричника, противоположный образу опричника первого романа дилогии: «Комяга попятился, папироса выскользнула из его пальцев. Ошеломленный, он взялся левой ладонью за свою щеку, словно проверяя, — не отвалилась?» (с. 340). Происходит развенчание непоколебимости опричной силы: Батя под арестом, Комяга, получив пощечину, оставляет оскорбление без ответа. Сорокин усиливает эффект скованности, страха опричника, детализируя поведение Комяги: «пробормотал» (с. 340), «недоумевающе морщил он густые брови» (с. 340), словно заключи-

тельным аккордом в этом описании становятся слова: «Золотой колокольчик в ухе опричника зазвенел тонко. Но даже и этот привычный звон не вывел Комягу из оцепенения» (с. 340).

Кубасов, в ярости тряся Комягу, задает ему один и тот же вопрос: «Почто ты приехал?» и «Кто ты?!» (с. 340), при этом ответ опричника: «Комяга» — никак не удовлетворяет окольного, и только когда Комяга произносит: «Я друг твой! Андрей!» (с. 341), Кубасов останавливается. Услышав, что Батя арестован, опальный тащит Комягу в «укривище вечное» (с. 343), т.е. в «просторный кабинет окольного с бронебойными, зеркальными снаружи стеклами трех больших окон, в каждое из которых были встроены скорострельные пушки. Возле пушек сидели стрелки» (с. 343). Далее Сорокин вновь обманывает сознание читателя — вместо ожидаемого эмоционального разговора героев следует размеренный эпизод принятия наркотиков: «На столе лежало большое зеркало, на зеркале аккуратными линиями теснились десятки готовых кокаиновых линий<sup>1</sup>. Здесь же стоял запотевший графин с водкой.

“Ну вот... — грустно подумал Комяга, — как всегда...”» (с. 343).

Кубасов и Комяга «втягивают» кокаин, запивают водкой. Внезапно гневный настрой Кубасова заменяется нервической веселостью: «Кубасов, радостно и шумно расхохотавшись, погладил его (Комягу. — *Е. Б.*) по спине, грозя кому-то пальцем:

“— А все потому что газ кончился. Все повысосали, гады косяглазые!”» (с. 344). Таким образом, звучащие в первом рассказе романа «Марфушина радость» слова, о том, что государство находится в великом кризисе (москвичи готовят еду в печи в целях экономии «газа драгоценного») в конце романа приоб-

---

<sup>1</sup> В этой связи возникает ассоциация с принятием наркотиков опричниками в «Дне опричника». Однако это сходство заключает в себе яркое противопоставление изощренного, грациозного, утонченного способа пускания в вену золотых рыбок (стерлядок) банальному втягиванию «кокоши» и запиванию его водкой. Тем самым Сорокин как бы еще раз подчеркивает различие: прежняя богатая, пышная Россия с утонченными (изощренными) нравами, где все красиво и необычно и пришедшая в упадок страна, где важен не процесс, а результат.

ретают конкретное значение и звучат во всю мощь — в России газа больше нет, что означает развал экономики и полный крах Российского государства.

В подобном критическом состоянии находится и политическая система:

«— Новый обруч нужен, дабы стянуть страну <...>

— Да я же понимаю, Кирилл Иванович, как не понять? — брови Комяги изогнулись. — Государь наш великое дело затевает. И слава Богу.

— Государь наш — крыса помойная! <...> Четвертовать его на Лобном <...> И — псам, псам, чтоб полакомились, а?» (с. 345).

Политика Государя, приведшая Россию в состояние глубокого упадка, оказывается несостоятельной, вызывая гнев его окружения — опальный желает Государю смерти. Всё предвещает близкий крах Российской империи.

Комяга, зная о недавнем звонке Государя Кубасову, пытается узнать суть их разговора:

«— Звонил! — ощерясь, бодро кивнул окольный. — На царствие меня уговаривал <...> Говорил, приедет с шапкой Мономаха. Короновать. С патриархом. И знаешь — согласился я <...> Жду их всех к обеду. Готовлюсь <...>» (с. 346).

Кубасов тут же демонстрирует свою готовность: подходит к пушке и дает короткую очередь по газону. Читатель понимает, что после этого эпизода Комяга не сможет просто уйти — ему известно о ненависти Кубасова и о его намерении убить государя. Далее происходит финальная часть диалога:

«— <...> Чего же ты ко мне приперся? Думаешь, подсказу — к кому бы заложиться, а? <...> Или любви хочешь? Любовь-то лечит. <...> Любовью мир спасется, Комяга, токмо любовью!» (с. 346).

Комяга остается верным государю до конца. В последней реплике он говорит: «Завтра мы будем жить в другой стране. Завтра будет поздно! Новую метлу Государь готовит. А в ней прутья-то зело часты. Тебе же навеки здесь затворничать! Время дорого! Что тебе сказал государь?» (с. 347). Однако, прини-

мая во внимание истинное положение государственных дел, слова Комяги вряд ли станут реальностью. Сорокин не верит в счастливый исход, в способность государевой России преодолеть глубокий кризис. Комяга остается как бы последним отголоском уже распавшейся счастливой, сильной России, описанной в «Дне опричника», он не в силах в одиночку противостоять реформаторам, подобным Кубасову, не в силах вывести Россию из кризиса — политического и экономического. Комяга больше не всесильный герой, имеющий за спиной сильную поддержку, он больше не в силах ничего изменить, никого победить, поэтому в конце рассказа Комяга погибает — его застреливает Кубасов. Важным становится то, что вслед за Комягой Кубасов расстреливает и Сахарный Кремль: «Он выстрелил по Кремлю. От Кремля полетели сахарные куски.

— Вот... — вздохнул Кубасов и положил маузер на стол. — В питье не запью, в еде не заем, во сне не засплю. Аминь» (с. 347).

Заканчивая свой роман, Сорокин вкладывает будущее России в руки злодея опального. Зло не может стать созидательной силой, оно способно лишь на разрушение. Рассказ «Опальный», завершающий дилогию о будущем России вновь возвращает сознание читателя к разгадке значения фразы «Будет ничего...», произнесенной ясновидящей Прасковьей в ответ на вопрос Комяги. Сорокин представляет Россию будущего в глубочайшем экономическом кризисе, который, в свою очередь, порождает кризис политический — возникает оппозиция Государю, обладающая большой силой и возможностями, в то время как сила Государя и его окружения ослабевает: Батя под арестом, Комяга убит — требуется новый обруч, чтоб стянуть Россию, однако остается лишь одна действующая сила — зло — неспособная на созидание. «Сахарный Кремль» подтверждает истинность схемы развития России, предложенной в анализе романа «День опричника» (см. Схема 2) прогрессирующим процессом объединения (= обезличивание) временных пластов, стирания границ между прошлым и будущим, которые поглощают в себе область настоящего, которое в результате такого

взаимодействия и оказывается тем самым «ничего», предсказанным Прасковьей. Любые перемены оказываются бессмысленны: что бы не произошло в России, ничего никогда не изменится. Об этом свидетельствует и то, что люди в России 2028 года живут в глубоком заблуждении, в мире своих грез — они строят Великую Стену, мечтая с ее помощью отгородиться от внешнего мира, обрести силу духа и спокойствие, они верят, что строительство Стены поможет России «подняться с колен». По этому поводу Сорокин говорит: «<...> как мне кажется, Россия, наоборот, опускается. Точнее, Россия поднялась с колен, чтобы опуститься на четвереньки <...> За восемь лет Россия умудрилась поссориться с Украиной и Грузией, самыми близкими и дружественными соседями <...> Это бесперспективная политика, ведущая к самоизоляции и стагнации»<sup>1</sup>.

Говоря о романах дилогии, повествующих о России будущего, важно понимать, что смоделированная Сорокиным действительность России будущего — это своего рода метафора, что объясняет сам автор: «<...> книга Гоголя вовсе не про покупку мертвых душ. Она про Россию и про русских. Собственно, и “Сахарный Кремль” не про Сахарный Кремль и не про Москву 2028 года. <...> Про Россию и про русских»<sup>2</sup>. Исходя из настоящего положения российской политики, экономики, культуры Сорокин делает предположение о том, к чему придет Россия, двигаясь по нынешнему пути развития. Сорокин: «Когда я писал “День опричника”, этот мир был во многом предположительным, т.е. книга как бы отвечала на вопрос “а почему бы и нет?”. Сейчас же к “Сахарному Кремлю” просится другое определение — “очень может быть”»<sup>3</sup>. Исходя из данных автором определений видно, что Россия неумолимо движется по заданному пути развития — за два года промежутка между написанием романов смоделированная Сорокиным действительность перешла из разряда маловероятного в разряд логиче-

---

<sup>1</sup> «Дух опричнины тлеет в нас» / С В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <<http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ски последующего исхода. Об этом говорит и сам автор, отвечая на вопрос корреспондента:

«Корр: То есть за два года, прошедшие после выхода “Дня опричника”, Россия сильно приблизилась к этому фантастическому времени?»

Сорокин: Не то что приблизилась, но вектор ее развития сильно поворачивается в ту сторону. Высокие технологии и умные машины снаружи и феодальная этика отношений внутри — такая вот русская матрешка XXI века»<sup>1</sup>.

Говоря о «русской матрешке», Сорокин сам озвучивает формулу романа:

высокие технологии + феодальная этика = роман

Однако эта формула не нова для Сорокина — первый роман дилогии является суммой этих же слагаемых. Таким образом, идея второго романа дилогии оказывается до примитивности проста: та же формула, тот же хронотоп, но больше героев, шире взгляд. «Сахарный Кремль» является своего рода дополнением, распространением «Дня опричника». Новой идеи, новой идеологии в романе нет. Важно, что Сорокин сам объясняет концепцию своего романа. Претендуя на звание классика современной русской литературы, Сорокин строит свой текст как конструктор согласно точно продуманной схеме. Но ведь писатель — творец, пишущий под вдохновением, он вряд ли может проанализировать собственное произведение, рассказать, как и, главное, для чего он создавал свой текст! Сорокину это удается: он ясно понимает, что, как и для чего написал. Он выдумал этот роман.

Говоря о дилогии в целом, важно понимать, что цель повествования о России будущего заключается не в том, чтобы напугать читателя и показать, как страшно будет потом, если ничего не изменить сейчас. Сорокин далек от назидательства. Основной идеей дилогии является то, как человек способен жить (= выживать) и существовать в тех или иных условиях. Сорокину не столько важен политический аспект, сколько психологический. Основную идею книги автор определяет так:

---

<sup>1</sup> Там же.

«Человек выживает в любых условиях. И не просто выживает, а еще и пытается быть Человеком с большой буквы <...> Даже лагерный палач Матюха и то делает свое дело с чувством собственного достоинства. Идея Великого Государства на многое вдохновляет <...>»<sup>1</sup>.

Создавая модель России 2028 года, автор наполняет ее реалиями давно ушедших эпох — царская Россия, опричники, столбовые, земские, тягловые и т.д., показывая тем самым, что Россия в своем развитии идет не по пути прогресса, а по регрессивному пути, что жестокие реалии прошлого неискоренимы из человеческого сознания. Роман написан в 2008 году, а в мае 2010 года известный поэт и музыкант Юрий Шевчук в откровенном разговоре с В. Путиным скажет о современной России так: «<..> то, что сейчас творится в стране, — это сословная страна, тысячелетняя. Есть князья и бояре с мигалками, есть тягловой народ. Пропасть огромная <...> единственный выход — чтобы все были равны перед законом: и бояре, и тягловой народ»<sup>2</sup>. Эти слова созвучны теории Сорокина, начавшей свое воплощение в действительность задолго до 2028 года. Реалии, описанные в романах диалогии присутствуют в современной жизни россиян, которые внегласно поделены на сословия и обречены на существование согласно занимаемой сословной ступени. Современный классик литературы постмодерна, Владимир Сорокин, создавая в романе образ будущей страны, в очередной раз подтверждает идею о литературоцентричности России.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Разговор очкарика с премьером / Диалог Ю. Шевчука и В. Путина // Новая газета. 2010. № 38. 31 мая.

---

**Идейно-художественное своеобразие повести  
Владимира Сорокина «Метель»**

Главный герой повести Сорокина «Метель» — уездный доктор Платон Ильич Гарин<sup>1</sup>. Сорокин изображает своего героя «высоким, крепким, сорокадвухлетним мужчиной с узким, вытянутым, большеносым лицом, выбритым до синевы и всегда имевшим *выражение сосредоточенного недовольства*. “Вы все мне мешаете исполнить то очень важное и единственно возможное, на что я предопределен судьбою, что я умею делать лучше всех вас и на что я уже потратил большую часть своей сознательной жизни” — словно говорило это целеустремленное лицо с большим упрямым носом и *подзаплывшими глазами* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)»<sup>2</sup> (с. 11). Образ главного героя Сорокина, кроме А. Толстого, ассоциативно отсылает читателя и к чеховскому образу земского врача Дмитрия Ионыча Старцева. Сходство проявляется уже на звуковом уровне — имена героев тонко созвучны: Платон *Ильич* Гарин — Дмитрий *Ионыч* Старцев (Сорокин неслучайно делает созвучными отчества героев, ведь именно именование доктора Старцева только по отчеству «Ионыч» в конце чеховского рассказа является одним из главных средств выражения природы героя, плодом его духовной нежизни). «Подзаплывшие глаза» Платона Ильича становятся как бы эхом, тенью яркой черты Старцева — боязни расползнуться в начале рассказа и полноты, доходящей до ожирения, в конце повествования. Ярким сходством героев становится их отношение к профессии: подобно тому как Старцев отдается работе, постепенно расширяя свою практику и врачюя уже в городе, Гарин также осознает свое особое предопределение, миссию, которую он должен выполнять несмотря ни на что, от которой ничто не может его отвлечь.

---

<sup>1</sup> В этой связи возникает аудио-ассоциация с главным героем романа А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», тщеславным и аморальным, но необычайно талантливым ученым, разработавшим тепловой луч, обладающий примерными свойствами современного лазера. Интересно заметить, что намек на «лучевую историю» — отголосок сорокинской темы лучей, получившей распространение в трилогии писателя, в его «Пире» и др.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на повесть В. Сорокина «Метель» даются по изд.: Сорокин В. Метель. М.: Астрель: АСТ, 2010, — с указанием страниц в тексте.

Платон Ильич действительно имеет важное задание и благородную цель — доставить вакцину в село *Долгое*<sup>1</sup>, чтобы спасти людей от страшной эпидемии, так называемой «чернухи» (с. 76), пришедшей из далекой Боливии. Вирус опасен тем, что мертвецы (вирус делает человеческое тело значительно сильнее) восстают из могил, вылезают сквозь землю, кусают и рвут людей.

В начале повести читатель застаёт героя на станции в селе Долбешино (до Долгого отсюда почти семнадцать верст, около двух часов езды), тщетно пытающегося заполучить лошадей для дальнейшего следования:

«— Да поймите же вы, мне надо непременно ехать <...> Меня ждут больные! <...>

— Вам ехать *надобно-с*, я понимаю очень *хорошо-с* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>2</sup>. А у меня лошадей нет и до завтра никак не будет!

— Да как же у вас нет лошадей?! — Со злобой в голосе воскликнул Платон Ильич. — На что же тогда ваша станция?

— А вот на то, что лошади все повышли и нет ни одной <...> Разве вечером чудом почтовые свалятся <...>

— Вот что, батенька! Доставай мне лошадей хоть из-под земли! Если я туда сегодня не попаду, я тебя под суд подведу. За саботаж» (с. 5–7).

Платон Ильич оказывается в классической ситуации русского путника, описанной еще А. Пушкиным в повести «Станционный смотритель» (Платон Ильич словно «живой пример» изображенных классиком взаимоотношений путешественника и смотрителя): «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? <...> Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подъячим

---

<sup>1</sup> Название села как бы дает намек читательскому сознанию, что доктору предстоит нелегкий, долгий путь. По прочтении повести это название можно расценить как «говорящее».

<sup>2</sup> Сорокин, копируя манеру разговора станционного смотрителя (ср. А. Пушкин «Станционный смотритель»), чиновника четырнадцатого класса, включает в его речь канцеляризм.

или, по крайней мере, муромским разбойникам?»<sup>1</sup>. Пушкин называет станционного смотрителя «сущий мученик четырнадцатого класса»: «Всю досаду, накопленную во время езды, путешественник вымещает на смотрителе. *Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>2</sup> — а виноват смотритель». Платон Ильич также не является уступчивым, понимающим, сострадающим тягостям службы путешественником и, глядя на неутихающую метель, ругает смотрителя и его станцию: «Черт дернул меня поехать напрямки через эту станцию, будь она неладна» (с. 12).

Сорокин дает портрет смотрителя, подчеркивающий усталость, измученность, измотанность этого человека, возможно, жизненными обстоятельствами (подобно Самсону Вырину), а возможно, и службой: «<...> слегка согнутая в пояснице фигура в короткой душегрейке, плюшевых штанах и высоких белых, подшитых желтой кожей валенках» (с. 7), «неряшливо выбритое, безбородое лицо мужчины без возраста» (с. 9). Этот портрет имеет некоторое сходство с портретом Самсона Вырина при второй встрече с повествователем. Ср. у Пушкина: «<...> я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину» (с. 134). Рядом с сорокинским смотрителем также присутствует женский образ — жена, однако в отличие от пушкинской Дуни она вызывает у доктора лишь раздражение.

Последнее, что остается смотрителю — предложить Платону Ильичу упросить хлебовоза Перхушу отправится с ним в Долгое, если только он не уехал к дяде в Хопрово<sup>3</sup>. У Перху-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст А. Пушкина «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» даются по изд.: *Пушкин А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Наука, 1964, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> Эти слова являются неким пророчеством, подсказкой дальнейшего хода событий: дорога доктора Гарина будет действительно сложной, порой непроходимой, в ряде эпизодов лошади от усталости или испуга откажутся ехать, а разногласия с ямщиком даже заставят доктора ударить его.

<sup>3</sup> Интересно, что Сорокин уже упоминал это село в романе «Сахарный Кремль» (рассказ «Очередь»). Таким образом создается впечатление единого, общего для этих произведений пространства: Сорокин как бы привязывает

ши есть *самокат*. При этом предложение ехать на самокате не вызывает у доктора удивления.

Имя хлебовоза — Козьма, но все зовут его Перхушей, прозвищем, которое он получил еще в молодости, когда простудился на вырубке просеки и мешал кашлем (= перханием) другим рабочим, с которыми жил в бараке.

Обстановка Перхушиного дома имеет черты сказочного пространства — здесь все наперекор обыденной жизни, привычному (= типическому) пространству: «Возле старой, сильно осевшей избы все было замечено и отсутствовали следы человека <...> Только из трубы ветер рвал ключья белого дыма <...> замеченное, накренившееся вбок крыльцо <...> дверь оказалась не заперта <...> в сенях пахло почему-то пасекой — ульями, перой и воском. Этот летний, милый запах никак не вязался с февральской метелицей» (с. 13–14). Внутреннее убранство избы оказывается вполне обыденным, повествующем об одиночестве, хозяйина дома: «<...> на столе одиноко стояла деревянная солонка <...> темнела одинокая икона в углу и сиротливо висели вставшие на половине седьмого ходики» (с. 14). Перхушу окружают «одинокие» предметы, как бы делаая его одиночество бездонным, бесконечным. Он будто живет вне общепринятых измерений, вне времени и пространства, о чем свидетельствуют остановившиеся часы. Далее читатель узнает, что Перхуша некогда был женат, но жена его бросила: «Ускоп пристиг <...> понял, что с бабьим телом не совладаю. Кто ж со мной будет жить?» (с. 30). Перхуша представляется отшельником, возможно, даже юродивым. Он живет другими категориями — как впоследствии окажется — любовью и заботой о своих лошадках («Он всегда радовался своим лошадям, даже когда был усталый, пьяный или униженный людьми» (с. 25). Портрет Перхуши подчеркивает его особость, заключающуюся в некрасивой внешности, соединенной с добродушным, искренним выражением лица: «<...> малорослый, худощавый и узкоплечий мужик лет тридцати с кривыми ногами и непомерно большими кистя-

---

Метель к «Дню опричника» и «Сахарному Кремлю». По ходу действия повести это единство будет проявляться все сильнее.

ми рук, какие случаются часто у портных. Лицо его, востроносое, заплывшее со сна, было добродушным и пыталось улыбнуться» (с. 16). И действительно — то ли выражение лица Перхуши походит на выражение улыбки, то ли он постоянно улыбается, но упоминание его улыбающегося лица встречается на протяжении всей повести («Доктор заметил, что возница почти все время улыбается. “Добросердечный малый...” — подумал он» (с. 30). Присутствие Перхуши заставляет доктора забыть раздражение и поверить в успех путешествия — доктор не сомневается, что Перхуша доставит его в Долгое в нужный час. Несмотря на тяготы жизни Перхуша представляется доктору счастливым человеком, от него словно исходит свет: «В лице возницы, как показалось доктору, было что-то *птичье*, насмешливое, и одновременно беспомощное, доброе и беззлобное; это востроносое, улыбочливое лицо с реденькой рыжеватой *бородкой* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>1</sup>, со щелочками оплывших глаз <...> покачивалось <...> в такт движению самоката и, казалось, было всем совершенно довольное: и самокатом, и легким морозцем, и своими ладными, ровно бегущими коньками, и этим доктором <...> свалившимся откуда-то со своими важными саквояжами, и этой белесой, бесконечной снежной равниной <...>» (с. 33).

Перхуша изъясняется простыми, но верными, искренними словами, вплетая в речь непоколебимые (= святые) истины. Отговаривая доктора выезжать в «мятель», Перхуша говорит, что он бы даже за хлебом в такую погоду не поехал: «Ведь не хлебом единым жив человек, так?» (с. 17). На вопрос доктора, не страшно ли ему возить хлеб одному, Перхуша отвечает: «Одному хорошо <...> один едешь — на плечах по ангелу, *вдвоем — один ангел* (выд. мной — *Е. Б.*)<sup>2</sup>, втроем — сатана в теле-

---

<sup>1</sup> Эпитет «птичье» ассоциативно связывается с фамилией Сорокина — тоже птичьей, некую связь автора и героя усиливает «рыжеватая борода» Перхуши — Сорокин также носит бородку, а затем и явная отсылка — один из героев романа назовет Перхушу «сорочья голова» (с. 79).

<sup>2</sup> Эти слова становятся неким предзнаменованием возможного опасного, неблагоприятного хода событий: теперь в телеге двое — Перхуша и доктор, ангел — один. Концовка романа заставит расценить эти слова как пророческие.

ге» (с. 33). На предложение доктора заплатить за поездку Перхуша только рассмеялся: «Да на что мне...» (с. 17). Образ Перхуши в читательском сознании начинает соотноситься с образом праведника, и это соотношение будет проявляться все более отчетливо по ходу развития действия повести.

Далее следует сорокинская игра со словами. Получив согласие Перхуши, герой интересуется, какова тяга самоката, на что Перхуша отвечает: «Пятьдесят лошадок» (с. 18). В сознании читателя это высказывание вполне привычно (в разговоре «лошадиные силы» часто именуют «лошадками») и не вызывает сомнений о возможности другой смысловой нагрузки выражения. Однако все оказывается гораздо проще — слова Перхуши нужно понимать в их прямом смысле — он запрягает в самокат пятьдесят *малых* лошадей (= лошадок).

Описание конюшни и лошадок занимает особое место в образе Перхуши и его быта. Посреди «старого», «неказистого» двора стоит конюшня: «маленькая, похожая на баньку конюшня была новорубленной, крытая широкой дранкой, с хорошо проконопаченными стенами, с двумя утепленными окошками <...> В отличие от убогой избы и двора Перхуши конюшня его была образцовой, новой, чистой, опрятной, что сразу показывало главную страсть хозяина» (с. 21–22).

Содержимое конюшни (глиняные чашки с крошечными подковами и кучей маленьких гвоздиков, «маленькие хомутики, напоминающие сушеные грибы» (с. 22) и ее жители (услышав хозяина, лошадки наполнили конюшню «радостным стрекотом», с. 21) создают словно сказочную реальность, волшебную действительность. Лошадки стоят в стойлах, в каждом из которых есть «по два корыта-комяги (выд. мной. — Е. Б.) — для воды и для корма» (с. 23). Сорокин напоминает читателю о своем герое — опричнике Комяге — который «кочует» из одного произведения в другое. Сделав Комягу главным героем «Дня опричника», Сорокин не оставляет героя и вводит его в следующий роман «Сахарный Кремль» в качестве второстепенного героя рассказа «Сон» и одного из главных героев рассказа «Опала», в котором герой погибает. «Убив» Комягу, Сорокин,

кажется, простился с образом героя-опричника, но и в «Метели» писатель вновь упоминает о нем. Тем более интересным оказывается то, что Комяга упоминается в связи с лошадьми: он ведь и сам был «ломовым конем» (возникающий аудио-образ *коняги*), тащившим государственную службу.

Лошадки достаются Перхуше после смерти его брата — он перекупил их у его жены, нескольких лошадок обменял на радио, затем купил самокат и стал возить хлеб. Лошадки оказываются по размеру «не более куропатки» (с. 24). Сцена кормления лошадей (Перхуша крошит и кидает лошадкам хлеб) напоминает кормление птиц. При этом лошадки разделяются на привычные и известные в системе координат читателя породы и масти («саврасые широкогрудые жеребцы <...> каурки, каракоровые, восемь гнедых, четверо сивых, двое серых в яблоках и двое чалых» (с. 24). Тем не менее малые лошади встречаются не так часто — доктор ездил на них всего несколько раз. Однако теперь Платон Ильич именно на этих лошадок возлагает надежду добраться до Долгого и спасти людей («Маленькие существа, а помогают нам в тяжелых, непреодолимых обстоятельствах... <...> Странно, только на них и надежда» (с. 27). В романной действительности есть и обычные лошади — доктор вспоминает, как метель измучила лошадей, на которых он прибыл в Долбешино, и делает вывод: «“Чем больше животное, тем оно уязвимее на наших просторах. А уж человек уязвим донельзя...”» (с. 28). Свой выбор в пользу малых лошадей Перхуша объясняет удобством их содержания: «На нее (обыкновенную лошадь. — *Е. Б.*) сена не накопишься <...> А на малых — любо-дорого: полосу клевера посею, скошу, высушу — им на всю зиму» (с. 37). Таким образом, малые лошади оказываются более надежными (= выносливыми) и экономичными — подобно компактным и экономичным двигателям, существующим в действительности современного читателя. Далее становится ясно, что, помимо малых и обыкновенных лошадей, есть еще и большие лошади (доктор видел большую лошадь «раза в два больше обычной», с. 38, а слышал о лошади размером с четырехэтажный дом — такие лошади «используются для свертяжелых

работ», с. 38). Загадкой остается причина появления этих типов лошадей: были ли они специально выведены или возникли самостоятельно в ходе эволюции? Возможно, Сорокин создает сказочное, волшебное пространство. Или же просто подшучивает над читателем, буквально реализуя метафору «лошадиная сила».

В начале пути (герои проехали всего четыре версты) самокат внезапно трянуло и раздался треск — раскололся нос правого полоза<sup>1</sup>. Оказалось, что самокат напоролся на запыленную снегом пирамиду «размером с Перхушину шапку» (с. 41). Пирамида имела идеально ровные грани и была сделана из «твердого прозрачного, похожего на стекло, материала» (с. 41), но была очень легкой. Герои не могут понять, что это за вещь и в чем ее предназначение. Тайна пирамиды раскрывается лишь во второй части романа, а разгадка ставит «Метель» в один ряд с двумя предшествующими романами — «Днем опричника» и «Сахарным Кремлем». Примерно в середине пути герои, сбившись с дороги из-за сильной метели, набредают на непонятное здание — островерхий темно-синий шатер, стены которого сделаны из *живородящего войлока*<sup>2</sup>. На шатре «видне-

---

<sup>1</sup> Поняв, что самокат сломан, Перхуша предлагает доктору повернуть назад. Данный эпизод важен для понимания настроения, решительности Гарина — он не сдается перед трудностями, не поддается уговорам Перхуши вернуться («—Там люди гибнут, там санитары ждут, там эпи-де-мия! Какой — назад?!», с. 43). Гарин придумывает стянуть полоз медицинским эластичным бинтом, предварительно смазав его чудо-мазью («<...> она чрезвычайно густа и липка <...>», с. 45). Волшебным средством оказывается «Мазь Вишневского + PROTOGEN 17W» (с. 45), хорошо знакомая читателю как препарат, обладающий антисептическим действием, ускоряющим процессы регенерации тканей (ранозаживляющим)<sup>1</sup>. Таким образом, в совокупности с новоизобретенным препаратом (PROTOGEN 17W), мазь Вишневского приобретает способность вызывать регенерацию тканей, т.е. восстановление, рождение новых клеток у материалов, не обладающих способностью к регенеративной функции.

<sup>2</sup> В этой связи возникает аллюзия к рассказу «Очередь» (роман «Сахарный Кремль»), в котором описывается живородящая шуба главной героини Веры Константиновны. Эта деталь объединяет романы, позволяя расценивать их художественное пространство как единое. Далее следует эпизод, в котором прислужник витаминдеров будет выстраивать для Перхуши закут из живородящего войлока. При этом описывается волшебный процесс строительства:

лось изображение *живого*, медленно моргающего глаза, знакомое и вознице, и седоку» (с. 143) — герои понимают, что здесь живут витаминеры, люди, называющиеся так за употребление наркотических средств. В этом эпизоде повествование словно теряет принятую линию (= дорогу), включая в себя детали противоречащие и идущие вразрез с основным ходом и стилем повествования. В шатре работает «дорогостоящий бензиновый генератор» (с. 143). Эта деталь едва ли не самое яркое указание на атипичность пространства, в которое попали герои: они едут на самокате, запряженном лошадаками, а посреди леса работает генератор. Этот факт порождает вопрос: зачем нужны лошади (малые, обыкновенные, средние), тем более что в романной действительности они широко используются в быту и на производстве, когда существует двигатели, моторы? Сорокин словно переворачивает романную действительность, меняет полюса, оставляя в селах и городах, где живут и трудятся люди, лошадей (т.е. старую форму рабочей силы), а достижения техники прячет в лес, вверяя их витаминерам (в шатре стоят два бензиновых самоката). Встреча с витаминерами вовсе не пугает путников: «Витаминеры, — доктор <...> устало рассмеялся. — Вот угроза встретить!» (с. 144). Доктор чувствует в приходе «запах дорогого, драгоценного бензина» (с. 145), который действует на него успокаивающе. В этой связи возникает аллюзия к роману «Сахарный Кремль», в котором говорится о том, что в Москве 2028 года топят печи и готовят обед в печи для экономии «газа драгоценного»<sup>1</sup> (с. 15). Можно предположить, что

---

слуга «забил в снег три расчески, наметив периметр закута <...> выдавил на расчески из тюбика живородной войлочной массы, sprыснул ее спреем “Живая вода” <...> Три войлочные стены <...> росли, огораживая самокат и его хозяина» (с. 160). Сорокин развивает и распространяет намеченную в «Сахарном Кремле» тему живородящего материала. В России будущего эта тема оказывается актуальной, т.к. уже в современной читателю действительности одной из наиболее важных и популярных областей науки является изучение и создание новых видов материи, в особенности способных к регенерации.

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «Сахарный Кремль» даются по изд.: Сорокин В. Сахарный Кремль. М.: Астрель: АСТ, 2008, — с указанием страниц в тексте.

люди в романной действительности используют лошадей вместо двигателей также для экономии ценного топлива.

Войдя в шатер, доктор видит, что «под *вытяжкой*<sup>1</sup>, за традиционным для витаминдеров низким квадратным черным столом *восседали трое* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>2</sup>. Четвертая сторона пустовала» (с. 146). Витаминдеры поочередно представились Гарину: «Задень, Баю Бай, Скажем» (с. 147). Оказывается, что четвертый витаминдер Дрема болен: его избили за то, что он «потерял дорогие вещи» (с. 148) — пирамиды, на одну из которых в начале пути и напоролся самокат. Таким образом, приезд доктора приходится как нельзя кстати. В качестве вознаграждения за помощь больному, Гарину дают «снять пробу с нового продукта» (с. 150). Согласно закону, нравственным и этическим нормам, действующим в действительности читателя, Гарину (тем более что он доктор) следовало бы, возмущившись, отказаться. Однако Сорокин обманывает горизонт ожидания читателя: Гарин соглашается с удовольствием: «— От этого, конечно... трудно отказаться, — *беспомощно* (выд. мной. — *Е. Б.*) выдохнул доктор» (с. 150). Сорокин очень точно подбирает обстоятельство образа действия «беспомощно», т.к. Гарин действительно не властвует над своими чувствами: его желание стоит в неоспоримом приоритете над чувством долга, чести и доводами рассудка. Понимая, что его ждут зараженные люди, что малейшее промедление может стоить человеческих жизней, Гарин соглашается задержаться и «снять пробу». Важно, что он сам осознает свою слабость: «Он почувствовал стыд за свою слабость, но ничего не мог поделать с собой: ему доводилось

---

<sup>1</sup> Снова указание на высокую техническую оснащенность шатра, которая составляет яркий контраст с описанной ранее обстановкой комнаты стационарного зрителя, жилища Перхуши, избы мельника. Важно отметить, что чем дальше от села (= цивилизации) отъезжают герои, тем более удивительным, технически оснащенным становится пространство: в доме мельника появляются чудо-часы со светящимися в воздухе цифрами, портреты Государя и его дочерей в «радужных рамках» (с. 67), а шатер витаминдеров представляется читателю в высшей степени технически оснащенным пространством.

<sup>2</sup> Трое восседающих за квадратным столом вызывают ассоциацию с изображением святых на картине Андрея Рублева «Святая Троица».

пробовать продукты витаминдеров, когда позволял достаток. Это сильно облегчало жизнь провинциального врача. Он позволял это себе хотя бы раз в два месяца. Но последний год с деньгами стало <...> гораздо хуже <...> Пришлось ограничить себя, и вот уже год как доктор Гарин не *сиял*» (с. 151). Однако чувство стыдливости тут же сменяется другим. Сорокин сразу же спасает своего героя от угрызений совести, от образа совестливого, благочестивого человека, которому чуждо непреодолимое желание и эгоцентризм, а свойственно самопожертвование. Гарин, на какой-то миг ощутивший стыд, тут же «устыдился и собственного стыда, а потом, устыдившись этой двойственной стыдливости, внутренне вознегодовал <...>: “Идиот... сволочь... чистоплюй проклятый...”» (с. 152). В этом эпизоде проявляется двучастность, двуплановость личности Гарина: одна его часть спешит на помощь людям (торопит зрителя, соглашается добираться на самокате, придумывает, как отремонтировать сломавшийся полоз), другая же часть на первое место ставит собственное «Я», собственные желания и предпочтения, и в этом смысле Гарина можно расценивать как человека эгоистичного, жестокосердного, во многом равнодушного к чувствам других.

Снять пробу доктору предлагают с нового продукта — прозрачной пирамиды (доктор, вспомнив, что именно на такую пирамиду наткнулся самокат, решает на обратном пути отыскать ее и, возможно, другие потерявшиеся пирамиды: «Это ж просто целое состояние...» (с. 157)). Оказывается, что доктор уже знаком с продуктами витаминдеров: он пробовал шар и куб. Упоминание этих *продуктов* без сомнения свидетельствует о связи трех романов о России будущего, о наличии единой художественной действительности, о преемственности «Метели»: шар употребляют опричники в «Дне опричника», о применении других расслабляющих снадобий упоминаются в «Сахарном Кремле». Таким образом, употребление продукта в романе также не представляет ничего противозаконного: реформой Государя Николая Платоновича бодрящие и расслабляющие снадобья (= наркотики) переходят в статус общедоступных средств.

Вновь происходит реализация одного, точнее уже двух романских проектов в другом романе.

Употребление пирамиды вызывает у доктора галлюцинации, отличающиеся от галлюцинаций опричников под действием шара. Опричники, испытывая действие «расслабляющего снадобья», представляют себя «Змеем Горынычем — огнедышащим Драконом Губителем»<sup>1</sup>, который взлетает над родимой землей и устремляется разорять «безбожную страну» (с. 97). Этот полет приносит опричникам ощущение счастья, духовного взлета, радости от ощущения единства опричной силы. Доктор, наоборот, переживает сильнейший стресс — он видит, а, главное, чувствует собственную казнь (Гарина заживо варят в масле)<sup>2</sup>: он в малейших деталях ощущает вязкость масла, доходящего ему до горла, как оно начинает разогреваться, как теплет и становится нестерпимо горячим дно котла (вспоминает, что маслом «бабушка поливала кислую капусту», с. 167)<sup>3</sup>, чувствует, что связан и не может пошевелиться (словно «поплавок», с. 65). В этой связи Гарин вспоминает, как в детстве учился плавать и изображал поплавок. Сорокин использует клишированный (часто используемый в кинематографе) прием изображения человека, предчувствующего неминуемую скорую смерть — воспоминание героем прошлой жизни, особенно детства (как самого счастливого момента человеческого бытия). Гарин видит, что казнь происходит на площади старого города («Варшава? Или Бухарест. Краков? Наверное, все-таки Варшава», с. 165), он различает в толпе зевак улыбающихся людей, слышит улюлюканье. От ужаса доктор теряет сознание, захлебывается, вновь приходит в себя, плачет, говорит о своей невиновности. Далее, из речей «галлюцинационного» Гарина становятся

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Сорокина «День опричника» даются по изд.: *Сорокин В. День опричника*. М.: Захаров, 2006, — с указанием страниц в тексте.

<sup>2</sup> В этой связи возникает аллюзия к рассказу Сорокина «Настя» («Пир», 2000) — героиню заживо запекают в печи.

<sup>3</sup> Любопытно, что сходное обстоятельство описывается В. Беловым в «Привычном деле», когда в сказке бабки Евстоли пошехонцы поливают постным маслом крапиву, чтобы она не росла. Близость алогизмов подобных художественных социумов в русской действительности очевидна.

ясны факты его биографии, переживания и чувства, глубоко спрятанные от посторонних — перед смертью он, подводя итоги своей жизни, раскрывает тайны, словно исповедует, очищается (= облегчает душу): «Он рассказывает толпе про себя <...> говорит о чудовищной ошибке. Он ничего не сделал плохого людям. Он рассказывает о своей благородной профессии врача. Он перечисляет имена больных, которых спас <...> Он говорит о вере <...> ему не страшно умирать. Потому что он человек *верующий* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup> <...> Ему *не стыдно* за свою жизнь. Он *старался* жить достойно <...> делать добро и приносить людям пользу. Конечно, бывали ошибки. Он вспоминает девушку, которую он сделал женщиной и которая сделала от него аборт <...> она уже не смогла потом иметь детей <...> вспоминает, как студентом <...> напившись пьяным, бросил из окна бутылку и попал прохожему по голове <...> как однажды не поехал к больному и больной умер. Он много лгал <...> злословил на друзей и коллег. Он рассказывал гадости о женщине, с которой жил <...> иногда жалел денег для родителей <...> Он раскаивается <...> желал России провалиться в тартарары <...> смеялся над русским человеком <...> над Государем. Но он *никогда не был преступником*. Он был законопослушным гражданином. Он всегда исправно *платил налоги* (выд. мной. — Е. Б.)» (с. 171–172). Гарин старался жить достойно — и это, по его мысли, главное, чтобы не стыдился за свою жизнь. Однако «стараться» — глагол, требующий пояснения: только ли старался или старался и прожил достойно? Важно понять, какой смысл вкладывает Гарин в слово «преступление»? Очевидно, это некое действие, противоречащее прописанным в уголовном кодексе законам. А как же духовные законы, нравственность, мораль? Не являются ли перечисленные им «ошибки» *преступлениями* перед теми людьми, которым он причинил зло, перед самим собой — своей честью, чувством человеческого достоинства? Доктор, призванный помогать людям, становится причиной убийства ребенка, смерти больного, возможно, сломанной

---

<sup>1</sup> Сорокин создает противоречивый образ героя, в некотором смысле образ-перевертыш, — верующий врач.

судьбы искалеченного человека. Увы, Гарин не осознает своей вины. По его мнению, чтобы быть *хорошим* человеком, достаточно не преступать законы уголовного кодекса и исправно платить налоги, а разбирательства с собственной честью и совестью для него — категория «трансцендентная». Хотя само перечисление называемых им прегрешений — знак неосознанной, но спрятанной боли его совети.

Здесь же выражается идея о гуманности наказания преступника. Гарин ярый противник смертной казни. По его мнению, «казнь гораздо страшнее убийства. Ибо убийство совершает преступник. Но даже преступник, совершая убийство, «дает» шанс жертве спастись. Жертва может убежать, вырвать из рук убийцы нож, позвать на помощь. Убийца может промахнуться, оступиться. Или же просто ранить жертву. Когда же казнят человека, ему не оставляют никаких шансов на спасение» (с. 172).

Далее следует детальное описание «варения» Гарина в масле<sup>1</sup>: «<...> дно котла уже стало горячо <...> Он отталкивается от проушины и повисает в масле. Отталкивается и повисает. Отталкивается и повисает <...> Он пляшет в масле. Пляска в масле!» (с. 175). Гарин, перестав призывать людей к добросердечию и настаивать на своей невиновности, начинает выкрикивать ругательства, стенать о скорой смерти. Повествование начинает сбиваться и постепенно превращается в отдельные слова, выкрикиваемые доктором, а затем в бессвязный набор звуков. Однако этот эпизод не становится традиционной реализацией сорокинского приема слома повествования, т.к. при классических внешних признаках (алогичной, хаотичной, нисходящей к бессмыслице речи), текст продолжает нести смысловую нагрузку — сбой речи героя происходит в результате помутнения сознания из-за сильнейшего эмоционального стресса и болевого шока.

---

<sup>1</sup> Читательское сознание вновь порождает ассоциацию с рассказом «Настей», где также в мельчайших подробностях описан процесс «запекания» героини в печи.

Придя в себя, доктор предстает перед читателем совершенно другим — словно заново родившимся (= переродившимся)<sup>1</sup> человеком: Гарин радуется *жизни*, всему, что его окружает: «<...> разрыдался как ребенок, упал на колени, уронив лицо в ладони<...>

— Какое счастье, что мы живы!» (с. 179).

Гарин начинает смеяться, затем его, а вслед за ним и витаминдеров разбирает неудержимый хохот («Они прекращали хохотать, успокаивались, качали головами, потом начинали подсмеиваться и тут же снова проваливались в хохот <...> Он (Гарин. — Е. Б.) корчился на войлоке пола, визжал и всхлипывал, брызгая слюной <...>», с. 179). Повествование снова «сходит с рельс» — теряется смысл, логику. Сознание читателя тут же ассоциативно связывает этот эпизод с эпизодом рассказа «Настя», в котором герои, испробовавшие за праздничным столом запеченую Настю, предаются безудержному, ненормальному хохоту, на некоторое время приостанавливающему ход повествования. Однако в «Метели» хохот Гарина и витаминдеров нельзя расценивать как классическую реализацию приема слома повествования — неадекватное, алогичное, ненормальное поведение героев объясняется остаточным эффектом принятого снадобья.

В конце встречи с витаминдерами читателю становится ясна мотивация их имен. Витаминдеры уговаривают Гарина остаться на ночлег, а девушки-прислужницы исполняют хором фрагмент из излюбленной и взрастившей многие поколения россиян песни из детской телепередачи «Спокойной ночи, малыши!»<sup>2</sup>:

«— *Задень*, мы устали о-о-очень! *Скажем*, все-е-е-ем спокойной но-о-очи! <...>

---

<sup>1</sup> В этой связи возникает ассоциация с образом «новоиспеченной» Насти, когда в конце рассказа ее «улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» (Сорокин В. Пир. М.: Ad Marginem, 2001. С. 64).

<sup>2</sup> Ассоциация со «Святой Троицей», рожденная образом троих людей, «восседавших» за столом, забавно трансформируется в образ трех кукол-ведущих детской телепередачи (Хрюши, Степашки, Фили).

— Глазки закрывай, *Баю Бай* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)<...>» (с. 181).

Важно обратить внимание на написание отдельных слов и расстановку знаков препинания, благодаря которым изменяется смысл этих строк: общеупотребительные слова, принадлежащие к разным частям речи и не обладающие категорией собственного/нарицательного имени в данном случае становятся именами собственными. Сорокин демонстрирует один из своих лучших приемов: берет знакомую, привычную читателю форму и до неузнаваемости изменяет ее содержание. Данный эпизод по праву можно считать проявлением высшего мастерства писателя: Сорокин оставляет даже привычные читателю слова, и, в некоторых местах изменяя лишь пунктуацию и орфографию, меняет смысл всего текста.

В пути Гарин предается воспоминаниям — он думает о своей возлюбленной Надин: «Он вспомнил хрустального носорога <...> стоящего у нее (Надин. — *Е. Б.*) на этажерке с нотами <...> которые она брала своими маленькими пальцами, ставила на пюпитр рояля и играла, перелистывая *быстрым, порывистым движением* <...> которое сразу передает всю ее *порывистую, ненадежную, как мартовский ледок, натуру* (везде выд. мной. — *Е. Б.*)» (с. 51–52). В данном эпизоде Сорокин усиливает ассоциативную связь доктора Гарина с доктором Старцевым, обозначенную в начале анализа созвучием отчеств героев. Неслучайно Сорокин вводит в описание возлюбленной Гарина манеру ее игры на рояле. Таким образом, Надин представляется читателю своеобразным «эхом» образа Котика<sup>1</sup>. Указание на

---

<sup>1</sup> Описание игры на рояле Котика является важным для понимания природы героини и отношения к ней доктора Старцева, а также для проведения параллели Надин — Котик: «<...> раскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла всё по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: и пол, и потолок, и мебель... <...> Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплотся камни <...> и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная (выд. мной. — *Е. Б.*), с локоном, упавшим на

энергичность, порывистость, струящуюся силу молодости обеих героинь и в то же время их ненадежность, ветреность заставляет читательское сознание ассоциативно связать эти два образа. Дальнейшее освещение мыслей Гарина укрепляет эту связь: «Как глупо мы расстались, я даже и не пообещал ей написать... Вернусь — непременно напишу ей, сразу напишу, хватит играть в *униженного и оскорбленного*... Я не униженный и оскорбленный... а она чудесная, она очень хорошая, даже когда *ведет себя как последняя дрянь* (везде выд. мной. — Е. Б.)...» (с. 52). Упоминание образа «униженного и оскорбленного» порождает невольную ассоциацию с одноименным романом Ф. Достоевского. Однако, принимая эти слова буквально, безотносительно романа «Униженные и оскорбленные», можно провести некоторые параллели к рассказу «Ионыч». Читатель не знает истории Гарина и Надин, следовательно, ему не ясно, почему герой считает себя «униженным и оскорбленным», но читателю хорошо известна история Старцева и Котика, применительно к которой употребление этих эпитетов вполне понятно: Котик, назначая Старцеву свидание на *кладбище*<sup>1</sup>, обманывает его, а затем поднимает на смех его оскорбленные чувства: «— И страдайте, если вы не понимаете шуток» (с. 33) — т.е., по терминологии Гарина, ведет себя «как дрянь» — а затем и вовсе отказывает в ответ на его предложение руки и сердца. Желание написать Надин письмо сходно с обещанием Старцева заехать к Туркиным — он много раз собирался, но больше у них так и не бывал. Таким образом история одной влюбленной пары оказывается претекстом для понимания истории другой.

Во время переправы через запруду, вновь ломается полоз самоката. Однако Гарин не уступает трудностям: «— Ехать надо! Непременно надо!» (с. 61). Герои решают заехать к живущему поблизости мельнику и там починить самокат. Пер-

---

лоб, очень нравилась ему»<sup>1</sup> (с. 26–27, здесь и далее ссылки на текст рассказа Чехова «Ионыч» даются по изд.: *Чехов А. Полное собр. соч. и писем: В 13 т. М.: Наука, 1977. Т. 10, — с указанием страниц в тексте).*

<sup>1</sup> Интересно, что примерно в середине пути герои, ожидающие вот-вот въехать в Посад (село на пути в Долгое), сбиваются с пути и выезжают к кладбищу — снова отсылка к Чехову.

хуша, который едет к мельнику только потому, что другого выхода нет, характеризует его так: «— Ругатель. Но жена у него добрая» (с. 62).

Описывая дом мельника, Сорокин рисует картину типичной содержащейся в достатке русской избы: «Доктор вошел в просторную, доброту и богато по деревенским меркам обставленную избу. <...> две печи, русская и голландка<sup>1</sup>, два стола, кухонный и обеденный, лавки, сундуки, полки с посудой, кровать в углу, приемник под покрывальцем, *портрет Государя в негаснувшей радужной рамке*, портреты государевых дочерей Анны и Ксении в таких же переливающихся рамках, двустволка и автомат Калашникова (везде выд. мной. — Е. Б.)<...>» (с. 67). Обстановка сочетает в себе черты классической русской избы, однако наряду с традиционными деталями обстановки появляются предметы, существующие, как правило, в других пространственно-временных и культурных координатах: две печи — невиданная для известной читателю русской деревни роскошь, автомат Калашникова — советское достижение военного искусства, непонятно зачем нужное мельнику в русской глуши (тем более, при наличии двустволки). Доктор видит «в воздухе желтоватые цифры над металлическим кружком, лежащим на швейной машинке: 19:42» (с. 85), портрет Государя в «радужной рамке» — результат технического прогресса новой России (образ Государя, появляющегося только в пузырях и в качестве живого портрета присутствует в романах о России 2028 года). Описание избы, включающее бытовые реалии разных эпох — не новшество: Сорокин уже создал подобный образ в рассказе «Марфушина радость» («Сахарный Кремль»), где типичные черты русско-деревенского быта сочетаются с техническими новинками новой России 2028 года: «говорухой» (с. 31) — мобильным телефоном нового поколения, зубной «щеткой-дракончиком» (с. 14), которая сама чистит Марфуше зубы, китайской расческой, понимающей команды на китайском языке и т.д.

---

<sup>1</sup> Возникает аудио-ассоциация с Голландией, страной мельниц.

Сорокин описывает хозяйку дома: «За обеденным столом сидела мельничиха, Таисия Марковна, полнотелая, крупная женщина лет тридцати» (с. 66); «Ее голос был грудной, приятный, она говорила слегка нараспев и не с местным акцентом» (с. 68). Читателю кажется странным, почему, вопреки традиции, писатель вначале описывает жену мельника, а не самого хозяина. Однако вскоре становится ясно, что Сорокин делает это умышленно: Мельничиха сыграет важную роль в раскрытии характера главного героя.

Образ мельника шокирует читательское сознание. Доктору удастся рассмотреть хозяина дома, лишь надев пенсне: «<...> на столе рядом с самоваром сидел, свесив ножки, *маленький человек* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup>. По размеру он был не больше этого <...> самоварчика <...> Лицо у человечка было невзрачное, безбровое, белесое; светлые редкие волосы торчали на голове и по щекам переходили в редкую светлую бородку» (с. 69). Однако Сорокин тут же указывает на то, что мельник не сказочный персонаж, не уникальное произведение природы — таких в романном пространстве много: «Доктору часто приходилось видеть и лечить маленьких людей» (с. 69). Мельник пьет самогон из стального наперстка: «<...> стандартный столик для маленьких людей доктор сразу и не приметил. Он стоял между блюдом с ветчиной и чашкой с солеными огурцами. На столике <...> стояли <...> тарелочки с той же самой закуской, что и на большом столе <...> только отрезанной по кусочку от большой закуски: *кусочек ветчины, кусочек сала, кусочек соленого огурца, хлебный мякиш, соленый груздь, капуста* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>2</sup>» (с. 73).

---

<sup>1</sup> Сорокин создает аудио-ассоциацию с типом маленького человека, широко описанным в русской литературе. В данном случае Сорокин играет в слова: литературоведческое понятие «маленького человека» (неспособного на от-важные поступки, ответственные решения, боязливого, отвергаемого обществом) Сорокин подменяет дословным смыслом этого словосочетания (маленький по размеру).

<sup>2</sup> Сорокин, известный гурман, часто обращается в своих произведениях к теме еды (роман «Пир», 2000, в особенности рассказы «Лошадиный суп», «Моя трапеза», в которых детально описывается приготовление и употребление

В связи с рассказом о маленьком мельнике в читательском сознании возникает сопоставление: обычные люди — маленькие люди, обычные лошади — малые — большие лошади<sup>1</sup>. Соответственно возникает вопрос — существуют ли в романной действительности *большие* люди? Ответ читатель получает лишь в конце роман, когда самокат героев натывается на невидимую под снегом преграду. Ею оказывается *голова*<sup>2</sup> мертвого великана — самокат попал прямо в левую ноздрю. В системе координат романа великаны называются «*большими*» (с. 241). Важным оказывается то, что, в отличие от сюжетных канонов русского фольклора, где великаны, отважные воины, погибают в бою, «*большой*» погибает позорной, прозаичной смертью: рядом с его телом герои находят «большую трехведерную бутылку толстого зеленого стекла» (с. 244): «— Выпил <...> И дал дуба прямо на дороге. Вот она, дичь наша русская...» (с. 244). Сорокин прозаизирует героические мотивы русского фольклора, низводя отважный образ русского богатыря (= великана) до образа «*большого*»-алкоголика. Герои принимаются вытаскивать из ноздри «*большого*» самокат, полоз которого застрял в кости. Интересным оказывается диалог Перхуши и доктора, когда они решают, как вызволить самокат:

«— Рубить придется. — Перхуша полез под облучок за топором.

---

пищи, рассказ «День русского едока», в котором культ еды доводится до апогея). В данном эпизоде Сорокин словно отводит душу, украшая повествование гастрономическими подробностями.

<sup>1</sup> Образы маленьких людей и маленьких лошадок порождают в сознании новые претексты и интертекстуальные связи к повести Сорокина — это сказочный «Мальчик-с-пальчик», и это образы свифтовых Гулливера и лилипутов — о чем будет сказано позднее.

<sup>2</sup> В этой связи возникает аллюзия к эпизоду поэмы А. Пушкина «Руслан и Людмила».

«<...> Задумчив едет наш Руслан  
И видит: сквозь ночной туман  
Вдали чернеет холм огромный  
И что-то страшное храпит. <...>  
Найду ли краски и слова?

Пред ним живая голова» (Цит. по изд.: *Пушкин А.* Стихотворения. Т. 2. Малая серия. Изд. 3. Л.: Библиотека поэта, 1954. С. 54.).

— *Полоз?! — негодуяюще выгнул бровь доктор.*

— *Нос.*

— *Руби, брат, руби* (везде выд. мной. — *Е. Б.*). <...>» (с. 246).

Сорокин создает дикий, противоречащий читательскому (гуманистическому) сознанию образ: доктор, с негодованием вступающийся за сохранность полоза, равнодушно приказывает рубить нос, пускай и мертвеца, но человека, здоровье и тело которого он призван оберегать по роду своей профессии. Сорокин наполняет эпизод вырубания полоза из ноздри великана физиологическими подробностями, традиционными для его писательской манеры: «Из-под топора полетели куски промерзшей плоти. Затем топор глухо ударил в кость» (с. 246). Далее в романе Сорокин развивает тему «больших» людей, с одной стороны, уводя ее в область фантастики (с позиции восприятия читательским сознанием), а с другой — выписывая подробные последствия существования в России великанов: на пути героям встречается огромный снеговик, «ростом с двухэтажный дом» (с. 271). Доктор догадывается, что «<...> великан, в ноздрю которого недавно въехал самокат, и был скульптором этого снежного чудовища. Перед своей пьяной смертью он решил что-то слепить из подручного материала для равнодушного и далекого человечества» (с. 272).

Оказывается, что в романной действительности существуют однотипные живые существа разных размеров. В этой связи художественная действительность романа ассоциативно связывается в сознании читателя с художественной действительностью, созданной Джонатаном Свифтом в его тетралогии «Путешествия Гулливера», в которой автор высмеивает человеческие и общественные пороки. Изображая лилипутов, Свифт описывает их глупое самомнение, карикатурно представляющее отрицательные стороны человеческого характера. Изображая страну великанов, писатель указывает на то, что и наша цивилизация может быть подвергнута подобному осмеянию. Свифт не обращается к морализаторским наставлениям, а предоставляет читателю, увидев изображенную действительность, само-

му сделать выводы. Подобными методами пользуется и Сорокин в романах о будущем России («День опричника», «Сахарный Кремль», «Метель»). Создавая модель России будущего, показывая неустроенность, несостоятельность жизни будущих поколений, Сорокин на самом деле говорит о современной России<sup>1</sup>. Модель будущего становится своеобразной метафорой, позволяющей взглянуть на жизнь русского народа как бы издалека, отстраненно, что позволит объективно рассмотреть и увидеть прорехи в государственном, экономическом, общественно-культурном устройстве страны.

На протяжении всего описания вечера, проведенного у мельника, Сорокин время от времени делает акцент на сексуальности, телесности образа Таисии Марковны: «взгляд <...> карих, спокойных, слегка блестящих от выпитого самогона глаз» (с. 70), «колыша своей большой грудью» (с. 74), «сложила свои небольшие губы трубочкой <...> скрестила полные руки на высокой груди» (с. 74), «полные руки <...> гладкие пухлые пальцы с маленькими ногтями <...>» (с. 79). Далее Сорокин подтверждает догадки читателя: хозяйка дома произвела на Гарина впечатление, он увлекся ее женской привлекательностью («Мельничиха ему понравилась. В ней было что-то материнское, доброе, заботливо-уютное, что навеяло на него детские воспоминания, когда мать была еще жива. Мельничиха не была красива, но женственность ее покорила», с. 79).

Таисия Марковна уговаривает путников переночевать, но Гарин, кажется, непреклонен в своем стремлении помочь людям: «— Я непременно сегодня должен быть в Долгом <...>» (с. 82). Перхуша также принимается уговаривать доктора «— И лошадки передохнут» (с. 84), в ответ на что мельник говорит

---

<sup>1</sup> Писатель говорит о созданной им художественной действительности России будущего, в одном из интервью отвечая на вопросы о романе «Сахарный Кремль»: «<...> книга Гоголя вовсе не про покупку мертвых душ. Она про Россию и про русских. Собственно, и “Сахарный Кремль” не про Сахарный Кремль и не про Москву 2028 года. <...> Про Россию и про русских» («Дух опричнины тлеет в нас» / С. В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>).

«— Перед-о-хнут твои лошадки <...>» (с. 84). Сорокин вновь играет со смыслом (слова — как строительный материал).

Узнав, что уже без четверти восемь вечера, доктор думает: «Могли бы попробовать к полночи туда добраться... А если заплутаем, как она говорит?» (с. 85). Возникает ощущение, что на самом деле Гарин не хочет никуда ехать и что желание помогать людям вызвано не благородным стремлением души (иначе он бы не боялся заплутать), а чувством долга. Гарин словно пытается найти и ухватиться за какой-нибудь веский довод, который бы оправдал отложенный выезд. В итоге такой довод находится, Гарину удается приглушить свое чувство долга, а на первый план выходят его личные предпочтения и желания — он остается ночевать у мельника («Остаться, а засветло встать. Если метель перестанет, доедем за часа полтора. Ну, вколю я им вакцину-2 на восемь часов позже. Это терпимо. Ничего страшного не случится. Напишу объяснительную...»), с. 85).

Однако решение остаться не приносит доктору удовлетворения: «<...> доктор обвел глазами горницу уже как место не просто остановки, а ночлега: “Где же она нас разместит? В другой избе. Угораздило заночевать, надо же. Черт побери эту метель...”» (с. 86). Таким образом начинает выстраиваться горизонт ожидания читателя: Гарин остается у мельника не из-за усталости или страха заблудится на заснеженной дороге, им движет другое *желание*. Принимая решение остаться, Гарин преследует другую, возможно, коварную цель — соблазнить мельничиху, поэтому он и не хочет ночевать в другой избе — ему это неудобно.

Данный эпизод показателен для понимания характеров главных героев — холодной расчетливости, бесчувственности Гарина и, напротив, Перхушиной теплой заботы о своих близких (о лошадках). Возница счастлив заночевать в тепле: «<...> он был рад, что не придется сейчас ехать в темень <...> ища дорогу, мучаясь самому и мучая лошадей, что лошади ночь проведут в тепле на конюшне у мельника, что Перхуша задаст им овсяной крупы, мешочек с которой у него всегда припасен под сиденьем, и что сам он выспится здесь, вероятней всего на

печи <...> что они уедут рано утром, что он, доставя доктора в Долгое, получит от него пять рублей и поедет домой» (с. 87). Перхуша живет малыми радостями, при этом лошадки для него стоят на первом месте, а потом уже он сам. Главным является то, что забота о ближнем проявляется у Перхуши именно из-за благородства сердца, широты души, а не из-за чувства долга, как у Гарина.

Ночью Гарин и Таисия Марковна вступают в близкие отношения. Сорокин, не отступая от канонических мотивов своих текстов, включает в повествование описание полового акта героев (в «Дне опричника» Сорокин изображает совокупление опричников, а в «Сахарном Кремле» этой теме отводится целый рассказ «Дом терпимости»). При этом главной чертой изображения становится физиологичность процесса, т.е. это именно *акт* как действие, не отягощенное чувствами и рассудком, действие, управляемое животным, инстинктивным желанием героев.

Доктор, в котором борются сексуальное влечение к мельничихе и чувство совестливости («“Сладкая баба у мельника...” — подумал доктор и вдруг, устыдившись своей мысли, устало вздохнул и рассмеялся», с 89), в итоге отдается во власть желания и *соглашается* на совокупление с мельничихой, которая сама приходит ночью к нему в спальню. Этот факт свидетельствует о слабости, ведомости натуры главного героя — он хочет, но стесняется моральных принципов, но когда это решение принимает за него Таисия Марковна, он тут же ей потворствует. Гарин *ведом* по своей натуре. Сорокин неслучайно включает в роман данный эпизод. Подобно тому, как женщина вовлекает его во грех прелюбодеяния, предательства, как она ведет его за собой согласно своим желаниям, а он, не в силах воспротивиться, отдается ей во власть, так и другая женщина в повести, более сильная и жестокая — метель — уводит доктора от его цели, от морали, от жизненных принципов, заставляя *замерзнуть* и раствориться в белоснежной стихии. В конце пути от того доктора Гарина, которого читатель видит в начале романа, фактически ничего не остается. Метель будто *смела* с

него все лишнее, прикрывающее его истинную натуру — холодную, расчетливую, эгоистичную. От романтического образа уездного доктора, зрелого, умного мужчины, говорящего о высоких целях спасения людей от страшной эпидемии, остается лишь *каркас*, состоящий из страхов, эгоизма и злости на метель, Перхушу, лошадок — словом, на все, что помешало ему достигнуть цели.

Во второй части романа Сорокин начинает постепенно перемещать расставленные в начале повествования акценты: если в начале романа читатель соперничает доктору, болеет за его успешное достижение цели, то, примерно с середины текста, читатель все больше начинает симпатизировать герою Перхуше, чья искренность, добросердечность, добропорядочность находят подтверждение в поступках героя в отличии от Гарина, чьи благородные душевные порывы оканчиваются на словах. Сорокин вводит в повествование ряд эпизодов, четко разграничивающих миры двух героев — положительный и отрицательный. В одном из эпизодов герои, сбившись с пути, долго не могут выехать на дорогу. За время блужданий Перхуша сильно замерз — он сидел на самокате без движения, «словно превратившись в снеговика» (с. 202). Доктор, безуспешно призывая возницу ехать дальше, начинает кричать и обзывать Перхушу, оставаясь равнодушным к страдания своего проводника<sup>1</sup>: «— Чего расселся, дурак! <...> — Тебе что, по морде треснуть?! <...> — Поезжай, болван! Живо! <...>» (с. 202). Другой эпизод, в котором с еще большей силой раскрывается жестокая, бессердечная натура Гарина, повествует о том, как Гарин пытается справиться с застывшими от ужаса лошадами, которые, увидев волков, в течении некоторого времени пребывают в оцепенении и не могут ехать дальше. Это приводит Гарина в ярость, он теряет терпение: «— А ну — дай сюда кнут! Открывай!» (с. 220). Казалось бы, погонять лошадей кнутом — вполне обычное дело, однако в данном случае этот традиционный способ управления лошадьми принимает особое значение. Перхуша называет

---

<sup>1</sup> Здесь важно упомянуть, что, когда доктор сам оказался в подобной ситуации, сильно промерзнув, Перхуша тут же стал разводить огонь.

лошадок «родимья» (с. 233). Ему невозможно представить, что его лошадок можно бить: «— Барин... — Перхуша протиснулся между доктором и самокатом. — Не бейте их <...> — Барин, не тревожьте, они не битые у меня...» (с. 222). Перхуша защищает лошадок до последнего, он не дает доктору подойти к самокату и принимает удар на себя: «Доктор отшвырнул кнутик, размахнулся и хрястнул Перхушу кулаком в лицо. Перхуша бессильно повалился на снег.

— Меня бейти, а их — не дам! <...>»<sup>1</sup> (с. 222).

Важным оказывается то, что Гарин, спеша спасать (= лечить) людей, тут же наносит удар (= вред здоровью). Сорокин упоминает о последнем случае, когда *доктор* Гарин бил человека по лицу: «<...> у себя в Репишной, когда вязали трех парней, наевшихся мухоморов. Одного ему пришлось *дважды* (выд. мной. — *Е. Б.*) ударить». Оказывается, Гарин способен ударить даже пациента — больного человека. При этом он ударяет дважды, т.е. делает это вполне осмысленно, а не под властью эмоций. Возникает классический для сорокинских произведений образ-перевертыш: доктор, призванный лечить, калечит. В противовес жестокости, снобизму Гарина Перхуша даже в этом эпизоде проявляет доброту, всепрощение: «— Да ладно, барин... <...>» (с. 224); «В нем не чувствовалось ни горечи, ни обиды. Только верхняя губа припухла и птичий рот его стал еще смешнее» (с. 225).

Для лучшего понимания смысла данного эпизода стоит упомянуть о разговоре, который состоялся незадолго до этих

---

<sup>1</sup> Стоит заметить, что в следующем эпизоде (когда лошадки тронулись в путь), Гарин погоняет их кнутиком, но Перхуша не противится ему («“Пускай хлестанет” — согласился Перхуша», с. 234). В данном случае важно понять мотивацию Перхушиного решения — он не изменяет своего мнения насчет битья лошадей, он лишь хочет показать доктору, на что они способны, чтобы Гарин также смог восхититься его лошадами («Ему захотелось показать своих лошадей <...>»; «“Пушай напослед пробегутся, авось согреются!” <...>», с. 234). Данным эпизод можно расценивать как кульминационный момент, точку высшего эмоционального подъема обоих героев. Мчась по блестящему снегу, свистя, покрикивая, подбадривая лошадок, они впервые за все время действия романа, пребывая в состоянии эйфории, как бы сливаются в единое целое — сближаются.

событий. В пути герои заводят разговор о жизни, и Гарин спрашивает Перхушу, что для него главное? В ответ Перхуша говорит «— <...>Главное — чтоб все было ладно<sup>1</sup>. <...> — Ну, чтобы лошадки здоровы были, чтоб хлеба было на что купить... да и самому чтоб без хворости» (с. 191). Но Гарин не унимается и спрашивает Перхушу, чтобы он хотел изменить в жизни? Перхуша отвечает, что своей жизнью он доволен, а, если вообще, то хотел бы, чтоб «<...> злых людей поменьше было <...> Я злого человека за версту объеду. Я как со злыднем столкнуся — словно заболую <...> Не понимаю я, барин, зачем людям зло» (с. 192). Важной для характеристики Гарина становится его ответ на слова Перхуши: «— Злых людей не бывает. Человек добр изначально, ибо *создан по образу и подобию Божию* (выд. мной. — *Е. Б.*)<sup>2</sup>. Зло — ошибка человека» (с. 193). Этот диалог как бы подготавливает читателя к оценке дальнейших событий романа. Многие действия Гарина являются злом: совращение жены приютившего его мельника, пренебрежение страдающими больными людьми ради собственного комфорта (переночевав у мельника, Гарин спит до одиннадцати утра, вместо того чтобы отправиться в путь рано утром, много времени теряет у витаминдеров), грубые оскорбления в адрес Перхуши и нанесенный ему удар). Таким образом, по теории самого Гарина, он / его поведение — ошибка человека.

Важным для характеристики героев является их отношение к бушующей стихии. Гарин злится на метель, винит ее в своих неудачах, страдает от ветра и холода, в то время как Перхуша воспринимает метель как данность, как божью волю, он будто радуется тому, что просто живет и имеет возможность видеть и чувствовать завывания ветра и снегопад («Птичье лицо

---

<sup>1</sup> Слово «ладно» (вместо «хорошо») снова отсылает к произведениям В. Белова, в частности, к его очеркам народной эстетики «Лад» (1980).

<sup>2</sup> Это утверждение противоречит профессии Гарина. Как врач, медик, специалист в области точной науки, он должен был бы придерживаться другой точки зрения относительно происхождения человека и скептически относиться к религиозной теории. В этой связи возникает оппозиционная аллюзия к герою Тургенева Базарову, который считал, что, узнав устройство организма лягушки, можно понять устройство человеческого организма.

его, озаряемое всполохами пламени, улыбалось, словно было всем довольно. Оно даже не выглядело слишком усталым. В этом лице была даже какая-то радость и благодарная покорность всему происходящему: метели, снежным полям, доктору и пляшущему на ветру огню», с. 208). Важно, что Перхуша сохраняет это состояние на протяжении всего повествования, в то время как доктор испытывает подъем душевных сил, воодушевление и радость от жизни только в одном эпизоде, при чем это чувство вызвано действием наркотика (пирамиды). Перхуша же любит жизнь искренне. В отличие от доктора он не произносит красивых высокопарных фраз о радости бытия, а любит жизнь просто, по-мужицки, довольствуясь малым, и в этом смысле представляется истинным христианином<sup>1</sup>. Читатель начинает осознавать, что, возможно, Сорокин, упоминая в описании внешности героя его «птичье лицо», вкладывает в эти слова более широкий смысл, нежели описание только внешних черт. «Птичье лицо» становится своеобразной метафорой, выражающей отличие Перхуши от других людей: подобно птице, парящей в небе, Перхуша находится к Богу ближе других людей (= он приближенный). Напомним, что и в образе Обломова И. Гончаров неоднократно подчеркивал «птичье» — голубиное — начало: то Штольц, то Ольга Ильинская, то сам Гончаров в продолжении всего романа сравнивают Илью Ильича с голубем, говорят о его «голубиной нежности»<sup>2</sup>.

По закону жизни и по закону русской литературы (ведь Россия литературоцентрична) лучшие люди, сильные, интересные, яркие личности умирают раньше остальных. Неслучайно Сорокин оставляет в живых лишь доктора Гарина. Тот факт, что, по замыслу Сорокина, Перхуша умирает, становится как бы главной авторской положительной оценкой героя. Перхуша умирает благородно, тихо, спокойно, как бы робко, боясь потревожить лошадок и доктора. В конце романа читатель убеждается в том, что Перхуша действительно блаженный — до послед-

---

<sup>1</sup> Близким героям писателей-традиционалистов, писателей-деревенщиков. Т.е., условно говоря, к архе-типу русского человека, национального характера.

<sup>2</sup> «Птичье» символика активно просматривается и в образе Катерины в пьесе А. Островского «Гроза».

ней минуты жизни он заботился о ближних: обнимал лошадок, грея их своим телом, беспокоился, чтобы доктор удобно улегся («“Все целы... поместились... и мы с дохтуром поместились... — думал он. — Ну и ладно...”», с. 184), закрывал спиной трещину в фанере, чтобы не пропускать в капор холодный воздух. Немаловажным оказывается тот факт, что трещина в капоре образовывается по вине Гарина: «Доктор, ворочаясь, как медведь в берлоге, не думал ни о лошадях, ни о Перхуше, страстно желая лишь одного — спрятаться от проклятого холода, согреться. <...> Потом вдруг сильно заворочался, нажал коленями на Перхушу. За Перхушиной спиной раздался треск: капор лопнул» (с. 277–278). Получается, что именно Гарин становится виновником смерти Перхуши. Конечно, он сделал это не умышленно, однако он виновен в том, что *он такой* — эгоистичный, равнодушный, безразличный к страданиям окружающих — именно эти его качества и становятся причиной смерти Перхуши. Воспринимаемый читателем в начале романа как положительный герой (уже только потому, что Гарин доктор, тем более самоотверженно едущий спасать людей), в конце романа Гарин воспринимается как отрицательный характер, как зло = «*ошибка человека*».

Осознав, что Перхуша мертв, Гарин разрыдался, однако это не слезы от осознания вины и горя потери, это слезы от безвыходности положения. Гарин плачет, понимая, что он так и не попадет в Долгое и не доставит вакцину. Но главное, о чем плачет Гарин — о своей жизни, в которой «<...> судя по всему, наступает нечто новое, нелегкое, а вероятнее всего — очень тяжелое, суровое, о чем он раньше и помыслить не мог» (с. 301). Гарин не готов принять на себя тяжелое бремя грядущей жизни, о которой читатель может только догадываться. Возможно, Гарина ждет позор, презрение за его несостоятельность как медика, возможно, он будет осужден и понесет наказание за оказанную вовремя помощь, возможно, будет взят в плен китайцами, образы и характеры которых по жестокости и бессердечности (оставляют труп Перхуши в лесу, т.к. их конь не любит мертвецов, выкидывают в снег сорванный с его шеи

ключ от конюшни, грубо заталкивают лошадок в мешок) напоминают читателю действия фашистской армии.

Важным оказывается последнее описание Перхуши, из которого видно, что даже перед смертью он был рад своей жизни: «Побелевшие губы его застыли в полуулыбке. В этом мертвом лице еще больше проступило птичье, насмешливо-самоуверенное, ничему не удивляющееся и ничего не боящееся» (с. 297). Перхуша словно знал, что смерть неминуема, но он не боится ее — радуясь земной жизни, подаренной Богом, он будто чувствует, что и после смерти Бог дарует не менее прекрасную жизнь. В этой связи на ум приходит поговорка «блажен, кто верует». Обыскивающие тело Перхуши китайцы находят при нем лишь «рубль серебром, сорок копеек медью, зажигалку и две хлебные корки» (с. 302), а на шее Перхуши обнаруживают «два шнурка: на одном висел медный православный крестик, на другом — ключ. Это был ключ от конюшни» (с. 302). Сорокин создает образ Перхуши, рисуя вовлеченный в систему координат романа о России будущего образ русского православного праведника. При этом многие черты характера, факты биографии, особенности быта Перхуши ассоциативно связываются в сознании читателя с героями русских житийно-бытовых повестей, целью которых было показать, что человек может заслужить царство небесное, не выходя за круг мирских обязанностей<sup>1</sup>. Выражаемая в житийно-бытовых повестях мысль о спасении «в миру», в кротости и благочестии в полной мере реализуется Сорокиным в образе Перхуши. Сорокин создает своего героя словно с оглядкой на житийный (или литературный) канон: писатель создает образ идеального христианского героя, живущего в смирении и аскетизме (Сорокин подробно описывает быт Перхуши — все только самое необходимое), принимающего смерть с достоинством и спокойствием, до последней минуты беспокоясь о ближних. Своим поведением Перхуша как бы невольно стремится обосновать общехристианский идеал (в т.ч. русской классической литературы).

---

<sup>1</sup> Ярким примером такого рода повести может служить «Повесть об Ульянии Осоргиной».

Герой Перхуши — словно искорка надежды, что в России еще остались добрые, искренние, бескорыстные, готовые на самопожертвование во имя ближнего люди. Однако Перхуша умирает, по вине человека, каких в России большинство, человека, определяющего общественный характер нового русского общества. Со смертью героя умирает надежда на светлое, доброе, счастливое будущее России — ее атмосфера губительна для людей, подобных Перхуше. Спасительными чертами в этом «естественном отборе» становятся эгоизм, равнодушие, озлобленность.

Важно заметить, что метель становится в повести как бы самостоятельным, полноправным героем. Упоминания о ней мерцают на протяжении всего повествования, при этом характер метели постоянно меняется (ослабевает, усиливается, на какой-то момент прекращается, начинается с новой силой): «Снег сыпал все тот же — мелкий, как крупа» (с. 29); «<...> ветер усилился и снег пошел хлопьями» (с. 34); «Метель и вправду усилилась, снег несло и крутило» (с. 43); «Мягкий крупный снег валил густо, но ветер вроде поуспокоился и не швырял в их лица снежные хлопья» (с. 55) и т.д. К концу повести метель словно возрождается и с новыми силами атакует путников: «Снег повалил отвесно, без ветра, повалил так густо, что вокруг все пропало в нем. <...> снег *валил, валил, валил* (выд. мной. — *Е. Б.*)» (с. 264). В описании метели появляется троичность. Часто используемая Сорокиным в романах о будущем России, она символизирует сказочность, мистичность характера повествования. В данном случае троичность приобретает еще одну смысловую функцию — выражение бесконечности процесса. Рядом с этим описанием появляется и другое упоминание троичности — до Долгого остается три версты: «“Три версты... Доедем, коли не собьемся...”» (с. 266). В данном эпизоде «три версты» становятся той самой бесконечностью, которую невозможно преодолеть. Герои вновь теряют дорогу, остаются ночевать в лесу. Здесь оканчивается их путь в Долгое.

Метель одерживает верх над попытками Гарина добраться до села и помочь людям. На протяжении всего пути метель препятствует герою в достижении его главной цели, она как бы проверяет его, ставя под сомнение различные свойства человеческой души — доброту, отзывчивость, ответственность, способность к самопожертвованию и в этом смысле является своеобразным героем-антагонистом. Метель как препятствующая героям сила, сбивающая их с намеченного пути, меняющая заданные ориентиры — частый образ в русской литературе. Достаточно вспомнить одноименную пушкинскую повесть «Метель», в которой природная стихия также становится отдельным героем произведения, являясь главным звеном сюжетной коллизии: она запутывает героев, перераспределяет роли, заменяя ожидаемый исход событий на диаметрально противоположный. Подобную роль играет метель и в повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Однако сорокинская метель приобретает в повести более глубокий смысл. Она заставляет Гарина проявить истинные свойства его души, черты характера, позволяет читателю увидеть героя таким, каков он есть на самом деле. И в этом смысле метель можно расценивать в качестве героя-обличителя. Иными словами настоящий Гарин является читателю именно из метели. И в этой связи возникает аллюзия к повести Пушкина «Капитанская дочка», точнее к образу Емельяна Пугачева, который появляется из метели приближающейся черной точкой, символизируя могучую, неподвластную силу народного мятежа, народного восстания, бунта — народной стихии. И, как в повести Сорокина, у Пушкина образ незнакомца из метели изменится/поменяется: образ Пугачева-вожатого вскоре будет вытеснен образом Пугачева-атамана.

«Метель» Сорокина порождает аллюзию к произведению еще одного русского классика — рассказу «Метель» Л. Толстого. Главный герой-рассказчик, подобно доктору Гарину, выезжает со станции в сильную метель. Герой и ямщик решают повернуть обратно, но в итоге решают продолжить путь, пристроившись за курьерской тройкой. Герои также несколько раз теряют, а затем отыскивают дорогу, а рассказчика, мучающегося

от холода, одолевает дремота (в один момент он даже решает, что замерзает). Рассказчик видит сны, открывающие читателю эпизоды из жизни героя: ему видится буфетчик Федор Филиппыч, прикрикивающий на дворовых, которые тащат фортепьяно, видится жаркий летний день и страшный эпизод на пруду (герой тогда еще совсем молод), когда тот же Федор Филиппыч вытаскивает с помощью сети только что утонувшего человека; далее видения героя приобретают более расплывчатые формы, не поддаются логическому объяснению — его воспоминания, чувство холода, крики ямщиков, звук колокольчика объединяются в общий поток, какофонию, реальное и вымышленное пространства сливаются воедино. Примерно то же самое происходит и с героями Сорокина. Писатель включает в текст повести вставные новеллы — сны Гарина и Перхуши. Сорокин отдает дань традиции русской классической литературы, связывая на уровне композиции свой текст с произведениями русских классиков.

Как отмечает Б. Томашевский, вставная новелла — характерная особенность старой техники романа, прием задержания, торможения, обостряющий интерес ожидания. В самый напряженный момент врываются перебивающие мотивы, которые заставляют отойти от изложения динамики фабулы, как бы временно прервать изложение, чтобы вернуться к нему после изложения перебивающих мотивов. Включение в текст вставной новеллы позволяет словесно развернуть изложение<sup>1</sup>. Сорокин вводит в текст повести классический вариант вставной новеллы — сон — используемый многими классиками (достаточно вспомнить сон Обломова, задержанную экспозицию, из которого(-ой) читатель узнает о детстве героя, сны Раскольникова, выступающие предупреждением событий, «вещий» сон Гринева, сны Веры Павловны, отражающие путь становления героини). Сны в «Метели» видит доктор Гарин и Перхуша. Первый сон (его видит Перхуша) представляет собой экскурс в прошлое героя: ему снится упомянутая мельником история с украденным

---

<sup>1</sup> Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика // <<http://reader.boom.ru/tomash/tema13.htm#s1>>

конем. Действие происходит на ярмарке (герой еще совсем молод). Конюх Вавила доверил ему приглядеть за молодым жеребцом, выставленным на продажу. Но Перхуша отвлекся: «<...> хлюпинские киношники выставили два приемника, а между ними растянули живую картинку: дельфины. Но оказалось, что картинка та <...> *трогательная* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup>: дельфины переплывали из одного приемника в другой и можно было их потрогать» (с. 110). Перхуша увлекся дельфинами настолько, что совсем забыл про коня, а когда опомнился, «того и след простыл» (с. 111). Сорокин помещает сон Перхуши вслед за эпизодом грехопадения Гарина и мельничихи, замедляя повествование, отделяя ночь от утра, которое должно внести ясность в отношения героев (Гарина, мельничихи, мельника).

Следующий сон в романе видит Гарин. Этот сон — также отчасти изображает факты биографии героя. Гарину снится его бывшая жена Ирина, «сидящая с вязаньем на просторной, залитой солнцем террасе дачи, которую они снимали на Пахре» (с. 204). Однако далее сон уходит в область «небывальщины»: Гарину снится, что он приносит невероятно большой торт («как диван», с. 204), внезапно он замечает, что у жены большой живот — она беременна, «причем явно на седьмом или восьмом месяце» (с. 204). Гарин прикасается к животу и понимает, что это медный котел, слышит, как «в животе что-то закипает» (с. 205) — это масло, в котором будут вариться маленькие лошадки, которыми они с женой накормят их «взрослого, уже давно выросшего сына» (с. 206). Этот фрагмент текста, теряющий логическое построение, смешивающий воедино факты, происходившие в разные времена и в разных пространствах, напоминает по своему облику слом повествования. Однако подобная «алогичная смесь» имеет право на существование в сне героя, когда из подсознания выделяются наиболее яркие (по той

---

<sup>1</sup> Сорокин вновь играет со словами, точнее со смыслообразованием. Он снимает привычный смысл прилагательного (трогательный — который трогает душу), заменяя его первоначальным, основным значением производящего глагола — трогать (= физически прикасаться). Таким образом, *трогательный* — тот, которого можно потрогать.

или иной причине запомнившиеся, волнующие) героя фрагменты, которые переплетаются друг с другом, образуя новую реальность сновидения. Более того, герой видит этот сон во время пути, мучимый холодом, видения измотанного, уставшего (= замутненного) сознания. В следующих двух снах Гарин также видит знакомых ему людей, при этом пространство сна объединяет героев, которые бы никогда не встретились в романной действительности. Так, Гарину снится торжественное застолье в красивом зале, на котором присутствует некий профессор Амлинский (Гарин слушал в институте его лекции по гнойной хирургии), тут же оказывается и мельничиха, предстающая в сне в другом амплуа — прекрасной дамы (она «прекрасно одета, бриллиантовая россыпь сияет вокруг ее полного, холеного лица», с. 255). Гарин не сразу понимает, что оказался на собственных поминках — профессор Амлинский танцует на столе «поминальный *медицинский* танец»<sup>1</sup> (с. 254). В последнем сне (герои засыпают в капоре самоката) Гарину снится залитая солнцем роща возле церкви, где он должен венчаться с Ириной. Но вдруг он чувствует, как под ногами начинает шевелиться земля — это зараженные чернухой жители Долгого добрались до него и теперь преследуют — вылезают из земли, хватают за ноги, рвут одежду. Гарин укрывается в храме, где его уже ждут. Начинается обряд венчания, но Гарин не может сдвинуться с места — он чувствует босыми ступнями горячий церковный пол и не может сделать ни шага. От этого тепла Гарин начинает испытывать любовь ко всем и всему, что его окружает — ему «как-то восторженно хорошо» (с. 282–283). Он не хочет идти с Ириной вокруг аналая, и тогда все начинает двигаться вокруг него — Ирина, батюшка, протодьякон, даже зомби под землей «вращаются вокруг Гарина, как вокруг оси земной» (с. 283). Сны Гарина отражают страхи героя, его муки совести — он боится смерти, боится позора, последствий его несостоявшегося

---

<sup>1</sup> Вновь возникает сорокинский образ-перевертыш. Священный обряд поминовения усопшего сопровождается безудержным танцем, напоминающим апогей веселья. Важно, что танец совершается на столе, т.е. на поминальной еде, имеющей в поминальном ритуале глубокий символический смысл.

ся путешествия. При этом Сорокин, будучи талантливым стилизатором, блестяще чувствующим стили, еще и тонкий психолог, способный понять, как может работать подсознание человека с определенной душевной организацией, с особым характером в определенных условиях. Именно поэтому в тексте повести так много «снов», в которых наиболее подробно раскрывается человеческое подсознание, бесконтрольное мыслетворчество.

«Цикл» вставных новелл завершается сном Перхуши, который снится герою в последнюю ночь путешествия незадолго до смерти. Перхуше снится эпизод из детства — горит его дом, причем по вине его самого и друга Фунтика. Мальчики подожгли кассету с китайскими петардами, которые, упав с подставки (ящика из-под пива «Три богатыря»<sup>1</sup>), стали разлетаться в разные стороны: загорелся овин, а затем сеник и дом. Именно из-за пожара Перхуша так рано ушел из семьи — отец так и не смог его простить. Однако причина этому была не в сгоревшем доме, а в том, что Перхуша не смог спасти самого ценного — куколку редчайшей бабочки «большой синей “Мертвой головы”» (с. 291), которая хранилась в подполе (чтобы не вылупилась раньше времени). Эту куклолку отец и дядя Перхуши выкрали из государева инкубатора и тайком привезли к себе в *Покровское*<sup>2</sup>. Они уже договорились продать ее румынам. Сон Перхуши оказывается своеобразным путешествием в прошлое — герою предоставляется шанс вновь пережить страшные события, попытаться исправить свою ошибку<sup>3</sup>: Козьма входит в горящий дом, отыскивает в подполе куклолку, но пока он несет ее через раскаленную от огня избу, бабочка начинает вылупляться. Увидев, насколько она красива, Перхуша забывает об отце, видя ее одну: «<...> она как ангел <...> прекрасный ангельский лик, сияющий всеми оттенками синеголубого <...>» (с. 292.). Бабочка начинает вырываться из рук мальчика, но «<...> он ни за что ее не отпустит, он хватает ее за

<sup>1</sup> Сорокин «исправляет» известный сегодня бренд производителя пива «Три медведя» сообразно особенностям романной действительности.

<sup>2</sup> Сорокин дает селу звучное название, знакомое читателю по роману А. Пушкина «Дубровский».

<sup>3</sup> Здесь явно дает о себе знать «эффект бабочки» Р. Брэдбери.

толстые шелковистые ноги, она поет, взмахивает крыльями и вылетает в горящее окно, выносит Козьму в огненное окно, руки Козьмы срстаются с ногами бабочки, кости его соединяются с его костями, кости его поют вместе с бабочкой, это песня новой жизни, песня окончательного счастья, песня великой радости» (с. 293). Сливаясь с чудесным созданием воедино, Перхуша обретает высший момент счастья.

Сорокин не случайно выстраивает историю с куколкой бабочки. Упоминание этого животного в тексте является символическим и смыслоопределяющим. Как известно, бабочка считается символом души, бессмертия, возрождения и воскресения, способности к превращениям, к трансформации. Бабочка появляется на свет весной из куколки, в которую осенью превратилась гусеница. Куколка напоминает саван, окукливание гусеницы — смерть, а бабочка — душу, которая покидает мертвое тело и устремляется в райскую жизнь. Важно отметить, что древние греки считали бабочку символом бессмертия души (Психея представлялась в виде девушки с крыльями бабочки). В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение, поэтому бабочка иногда изображается в руке младенца Христа, что символизирует возрождение и воскресение души<sup>1</sup>.

Жизнь Перхуши оканчивается прекрасным сном и смерть не становится для него мучением. Перхуша не умирает, он переходит в иное состояние (= трансформируется), обретает лучшую жизнь, обретает то, что ему положено — бесконечную радость бытия: бабочка уносит Перхушу в небо, где он, не такой как все, с *птичьим* лицом, будет «среди своих».

Для осмысления повести в целом, для определения ее места среди других произведений писателя о будущем России важно обратить внимание на эпиграф повести, для которого Сорокин выбирает первую строфу стихотворения А. Блока «Покойник спать ложится...»:

Покойник спать ложится  
На белую постель.

---

<sup>1</sup> <<http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/butterfly/>>

В окне легко кружится  
Спокойная метель.  
Пуховым ветром мчится  
На снежную постель<sup>1</sup>.

Таким образом Сорокин едва ли не напрямую отталкивается от Блока и связывает повесть с мотивом сна, причем сна длиною в вечность. В этой связи становится понятным появление в повести аллюзии на телепередачу «Спокойной ночи, малыши!» — как средства «убаюкивания» сознания читателя = русского сознания = России.

Однако наиболее важная, смыслоопределяющая деталь, объединяющая три сорокинских текста, остается в тени второй строфы стихотворения:

Снежинок легкий пух  
Куда летит, куда?  
Прошли, прошли года,  
Прости, бессмертный дух,  
Мятежный взор и слух!  
*Настало никогда* (выд. мной. — Е. Б.).

И отдых, милый отдых  
Легко прильнул ко мне.  
И воздух, вольный воздух  
Вздохнул на простыне.  
Прости, крылатый дух!  
Лети, бессмертный пух!

Блоковское «настало никогда» образует ассоциативную и семантическую пару с сорокинским «будет ничего...» (с. 141), произнесенным ясновидящей Прасковьей в ответ на вопрос опричника Комяги о будущем России. В стихотворении Блока

---

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворение А. Блока цит. по изд.: *Блок А. Сочинения* в одном томе (Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма). М–Л: ОГИЗ Гослитиздат, 1946. С. 209.

«настало никогда» = смерть лирического героя, обретение вечного покоя. Применимо к художественной действительности Сорокина «настало никогда» = погружение в небытие, в неведомость, в пустоту<sup>1</sup>. Вероятно, повесть «Метель» станет заключительной в цикле произведений о России будущего. Сорокин, засыпая Россию снегом, не оставляет шанса на счастливый исход — свирепствует смертоносная эпидемия, доктор Гарин, представитель образованной молодежи, основной силы, которая должна вести Россию вперед, оказывается не состоятелен (ему не хватает храбрости, мужества, уверенности в своих силах, душевного участия в судьбе России и русских людей). Русская природа, бушующая стихия вместе с равнодушием и эгоизмом людей новой России становятся причиной гибели светлой души — Перхуши, олицетворяющего собой искреннее, доброе, светлое начало. Его смерть становится метафорой безнадежного погружения России в темноту, пустоту = в «ничего». Таким образом метель становится символом омертвения<sup>2</sup> (= впадения в вечный сон) русского сознания, русской жизни, России.

<sup>1</sup> Здесь прослеживается полемика (или согласие) Сорокина с В. Пелевиным, для которого «ничто» значит погружение в вечность (= уйти в нирвану).

<sup>2</sup> Важно заметить, что подобное восприятие метели появляется и в творчестве других авторов. С ощущением близости смерти метель связывает С. Есенин (стихотворение «Метель»):

Хочу читать, а книга выпадает,

Долит зевота,

Так и клонит в сон...

А за окном

Протяжный ветер рыдает,

Как будто чуя

Близость похорон (Есенин С. Метель («Прядите, дни, свою былую пряжу...» //

Есенин С. Полное собр. соч.: В 7 т. М.: Наука: Голос, 1995—2002. Т. 2. С. 148–152).

Тема конца жизни звучит и в стихотворении М. Лермонтова «Метель шумит и снег валит»:

Метель шумит, и снег валит,

Но сквозь шум ветра дальний звон,

Порой прорвавшись, гудит;

То отголосок похорон.

То звук могилы над землей,

Сорокин задается вопросом самоопределения России, вопросом пути ее развития и в этом — он *классический традиционный* классик XXI века. Разочарованный в сегодняшней жизни государства Сорокин понимает, что избранный Россией путь — неверный, ведущий к самоуничтожению. По выражению писателя, «Россия поднялась с колен, чтобы опуститься на четвереньки <...>»<sup>1</sup>, российскую политику Сорокин считает бесперспективной, ведущей к «самоизоляции и стагнации»<sup>2</sup>. Сорокин в своем творчестве никак не может отойти от темы России. Писатель создает три произведения, выписанные в одной стилистике, имеющие сходное художественное время и пространство вплоть до кочевания героев и «фишек» (живородящий материал, галлюциногенные снадобья и т.д.) из одного произведения в другое. Художественная действительность, созданная в произведениях о России будущего, по сути является той же пирамидой, которую Сорокин поворачивает к читателю разными гранями, повествуя то про Москву и опричнину («День опричника»), то про жизнь обычных москвичей и жителей провинции («Сахарный Кремль»), то останавливая внимание на жизни русской глубинки («Метель»). При этом грани этой пирамиды оказываются отсвечивающими разным временем, разными эпохами — хронотоп, кажется, отличен, но он же и един: прошлое — настоящее — будущее оказываются равны друг другу и взаимозаменяемы..

Создавая повесть «Метель», которая по сути является третьей частью цикла о России будущего, Сорокин не придум-

---

Умершим весть, живым укор,  
Цветок поблекший гробовой,  
Который не пленяет взор.

Пугает сердце этот звук,  
И возвещает он для нас  
Конец земных недолгих мук,  
Но чаще новых первый час... («Метель шумит и снег валит» // Лермонтов М. Собр. соч. в 4-х т. Т 1. М–Л: издательство АН СССР, 1961. С. 226.).

<sup>1</sup> «Дух опричнины тлеет в нас» / С. В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <<http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>>

<sup>2</sup> Там же.

мывает ничего нового, кроме того, что повествование концентрируется на жизни русской глубинки. Черты художественного пространства, которые при первом прочтении (роман «День опричника») кажутся восхитительной выдумкой писателя-концептуалиста, а во втором романе («Сахарный Кремль») встречаются читателем со снисходительной улыбкой словно при встрече со старым знакомым, в «Метели» не обращают на себя должного внимания, воспринимаясь как норма данного художественного мира (читатель привык и даже немного устал). Более того, Сорокин реализует в «Метели» давнишние задумки, которые довольно часто встречаются в его произведениях. Одним из примеров этого становится эпизод, в котором Гарин и мельничиха смотрят «приемник» (над ним образуется галограмма): «Она переключила приемник на последний, третий, развлекательный канал. Здесь, как всегда, шел *вечный* (выд. мной. — Е. Б.)<sup>1</sup> концерт. Сперва спели дуэтом про золотую рощу две красавицы в светящихся кокошниках, потом широколицый весельчак, подмигивая и прищелкивая языком, рассказал о кознях своей неугомонной *атомной* тещи <...> Затем начался долгий перепляс парней и девок на палубе плывущего по Енисею парохода “Ермак”» (с. 93). Подобное описание *российского концерта* встречается и в других произведениях писателя: в «Дне опричника» Комяга попадает в Кремлевский концертный зал на репетицию праздничного концерта, а в романе «Пир» этой теме отведен рассказ «День русского едока», сюжет которого строится вокруг происходящего в честь Дня русского едока концерта. При этом во всех описаниях концертных номеров акцентируется пестрота, гиперболизированность концертных образов, желание угодить государственным идеям пропаганды идеального, гармоничного, изобилующего природными, аграрными, интеллектуальными ресурсами государства.

При этом можно отметить, что в «Метели» Сорокин, может быть, более, чем в других произведениях реализует прием реминисценции, аллюзии, интертекста — отсылки к произведениям русской классики. Так, в одном из эпизодов «Метели»

---

<sup>1</sup> Сорокин иронизирует, играя с созвучием слов вечный — вечерний.

Сорокин создает аллюзию даже к рассказу А. Солженицына «Матренин двор» (отыскивая дорогу к Старому Посаду, Перхуша вспоминает его жителей: «— Матренин *дом* (выд. мной. — *Е. Б.*) третий справа <...>», с. 142. Сорокин снова играет со звуковой схожестью слов дом — двор). Интересно, что в «Сахарном Кремле» подобная аллюзия отсылает к другому программному произведению Солженицына — рассказу «Один день Ивана Денисовича», в стилистике которого Сорокин выписывает целый рассказ («Харчевание»).

Обилие интертекста («чужого текста») в повести (последних романах) Сорокина обращает на себя внимание. Подобно тому, как в свои юношеские годы Сорокин «играл» в концептуальные игры вместе с концептуалистами-художниками и «монтировал» свои художественные произведения из «частей» других («чужих») картин, подобно тому, как А. Кабаков или В. Пивоваров, основатели живописного московского концептуализма, соединяли в своих работах репродукции чужих картин, объединяли в своих полотнах образы и техники разных художников и различных эпох, накладывая друг на друга, соединяли несоединимое, т.е. конструировали коллаж — так последователь концептуальных практик в литературе Владимир Сорокин тоже накладывает, соединяет, использует «чужие» образы, мотивы, типы, характеры, создает почти центонное полотно своего прозаического текста, сложенного из микрочастиц текстов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Чехова, Бунина, Блока, Платонова — и даже Белова и Солженицына, чтобы «проиллюстрировать» программную сентенцию постмодерного искусства — нет ничего нового в подлунном мире, создать *новое* произведения нельзя: все новое есть только хорошо забытое (или не забытое) старое. Отказ от гностического познания мира, столь характерный для писателей и философов постмодернистов, находит свое отражение в текстах Сорокина: он не пишет новое произведение, а конструирует, монтирует, складывает из уже известного и типичного литературного материала некое «новое» образование, некую обновленную конструкцию — он известный прежде

puzzle (классический тип отечественного литературного произведения) пытается сложить в иной последовательности: из уже ранее использованных кубиков сконструировать относительно (не-абсолютно, а именно относительно) обновленное современное произведение. И в русле классической русской литературы Сорокин неизбежно приходит к конструированию некоего смысла (идеи) своего произведения-текста, хотя, как известно, постмодернисты (и отечественные постмодернисты в том числе) декларируют (точнее — прежде декларировали) отказ от смыслового наполнения произведения. Однако традиция русской мыслемкой литературы оказала влияние и на принципы постмодерного искусства — последние произведения Сорокина со всей неизбежностью обнаруживают содержательное начало его прозы, демонстрируют идейность его постмодерных текстов. Другое дело, что за этой *идейностью* неизбежно скрывается ироническая составляющая позиции автора, мировосприятия самого (по-современному) циничного агностика Владимира Сорокина.

---

•

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. М., Росслит, 1992.
- Сорокин В. Пир. М.: Ad Marginem, 2000.
- Сорокин В. Москва. М.: Ad Marginem, 2001.
- Сорокин В. Сердца четырех. М.: Ad Marginem, 2001.
- Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Ad Marginem, 2003.
- Сорокин В. День опричника. М.: Захаров, 2006.
- Сорокин В. Сахарный Кремль. М.: Астрель: АСТ, 2008.
- Сорокин В. Четыре: Рассказы. Сценарии. Либретто. М.: Захаров. 2005.
- Сорокин В. Трилогия. М.: Захаров, 2006.
- Сорокин В. Метель. М.: Астрель: АСТ, 2010.
- «Дух опричнины тлеет в нас» / С В. Сорокиным беседовал Б. Соколов // <<http://sorokin-news.livejournal.com/45809.html#cutid1>>
- Кутловская Е. Спящий в ночи / Интервью с В. Сорокиным // <[http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13\\_sorokin.html](http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13_sorokin.html)>
- «Россия — это снег, водка и кровь» / С В. Сорокиным беседовала Ю. Шигарева // Аргументы и факты. 2001. 15 дек.
- Сергей Безруков. Мои роли в театре // <<http://www.sergeybezrukov.ru/work/theatre/pushkin>>
- Разговор очкарика с премьером / Диалог Ю. Шевчука и В. Путина // Новая газета. 2010. № 38. 31 мая.

*Екатерина Сергеевна Биберган*

## **РЫЦАРЬ БЕЗ СТРАХА И УПРЕКА**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕБРАЗИЕ ПРОЗЫ**

**ВЛАДИМИРА СОРОКИНА**

*Научная монография*

Оригинал-макет подготовлен М. В. Васильевой

Подписано в печать 07.02.2011. Формат 60x84 1/16.  
Авт. л. 6,4. Уч.-изд. 6,7. Тираж 900. Заказ № 37.

Филологический факультет  
Санкт-Петербургского государственного университета  
199034, С.-Петербург, Университетская наб., 11

Типография Издательства СПбГУ  
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41