Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена



О. В. Богданова

Е. С. Биберган

«КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЙ ПРОЕКТ»

ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Санкт-Петербург

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена

2020

УДК 82-32

ББК 83.3(2Рос=Рус)

 Б 73

*Рецензент —*

доктор филологических наук, проф. **Т. Г. Прохорова**

***Богданова О. В., Биберган Е. С.***

|  |  |
| --- | --- |
| Б73 | «Концептуалистский проект» Владимира Сорокина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 114 с. [Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 17] |

ISBN 978–5–8064-2848-7

Научно-монографическое издание докт. филол. наук О. В. Богда­новой и канд. филол. наук Е. С. Биберган «”Концептуалистский проект” Владимира Сорокина» продолжает серию «Текст и его интерпретация», посвященную проблемам развития русской литературы ХIХ–ХХ вв. и вопросам своеобразия творчества отдельных писателей.

Издание предназначено для специалистов-филологов, студентов, магистрантов, аспирантов филологических факультетов гуманитарных вузов, для всех интересующихся историей развития русской литературы ХIХ–ХХ вв.

|  |  |
| --- | --- |
| **ISBN 978–5–8064–2848-7** | **УДК 82-32****ББК 83.3(2Рос=Рус)****© О. В. Богданова, 2020****© Е. С. Биберган, 2020****© С. В. Лебединский, оформление обложки, 2020****© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020** |

**Владимир Сорокин — художник-концептуалист**

Хорошо известны слова Владимира Сорокина о его творческом становлении. Из «Автопортрета»: «В середине 70-х годов я попал в среду московского художественного андеграунда, в круг концептуалистов — Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соцарта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал исторический и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым — футуристами, дадаистами, обэриутами. 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»[[1]](#footnote-1).

Сказанное Сорокиным, как правило, принимается во внимание и даже приводятся некоторые биографические факты, ставшие тому подтверждением. Имя Сорокина упоминается в статьях по проблемам становления живописного концептуализма[[2]](#footnote-2), но только «упоминается». И тем констатация связи литературного творчества Сорокина с живописным концептуализмом ограничивается. Более внимательное обращение к *живописным истокам литературного творчества* Сорокина обнаруживает весьма любопытные детали и дает возможности для нового взгляда на особенности концептуальных художеств современного писателя.

Погружение в атмосферу концептуального искусства имело принципиальное, по признанию самого Сорокина, значение для формирования в нем писателя. Как известно, после окончания института нефтехимической и газовой промышленности он не работал по специальности, а занимался живописью, книжной графикой, был участником многочисленных выставок концептуального (изобразительного) искусства, на одной из которых выставлял в качестве объекта фрагмент текста романа «Сердца четырех» в раме на стене, на другой представлял инсталляцию с соусницей и страницами школьного дневника (1982)[[3]](#footnote-3), на третьей выступал как автор псевдопословиц типа «Плясать — не холодцом потрясать» (1988)[[4]](#footnote-4) и др.

Наблюдение за работой-игрой художников-концептуалистов, осознание через изобразительное искусство законов эстетического моделирования соцреалистического пространства не могло не отпечататься в сознании молодого человека, не могло не повлиять на его дальнейшую работу. Художники-концептуалисты стали для начинающего Сорокина теми кумирами и соратниками, чьи приемы нашли свое отражение в его первых художественных опытах (как графика и иллюстратора)[[5]](#footnote-5), а впоследствии в его тяготении к репродукционным техникам и в литературе.

Момент сближения-сращения живописи и литературы в кругу московского концептуализма был существенен и плодотворен для писательской деятельности Сорокина: в 1985 году он публикует свой первый роман — «Очередь» (1982–1983), к созданию которого, по словам писателя, его подтолкнули именно художники-концеп-туалисты.

«Очередь» до сегодняшнего дня признается многими исследователями (= традиционалистами) лучшим произведением Сорокина. Ей посвящены многочисленные литературно-критические статьи. «Очередь» квалифицируется как «роман прямой речи»[[6]](#footnote-6), демонстрирующий комбинации устно-речевых формул и фигур. То есть роман рассматривается исключительно с точки зрения его литературной, ỳже — рече-языковой составляющей. Вопрос его связи с концептуальной изобразительной традицией остается за рамками критических разборов. Однако следует задуматься, что послужило толчком и истоком создания «Очереди», какие образцы концептуального искусства «репродуцирует» в своем первом романе Сорокин.

На начальном этапе отказываясь от поиска конкретного образца, который «должен» скопировать художник-концептуалист, напомним о самой атмосфере концептуальных кружков, формировавших личность Сорокина. Как известно, основной стратегией их коллективного существования были обсуждения, дискуссии, комментарии, споры, то есть преимущественно «логика говорения», когда диалог (= полилог) становился органичной и неотъемлемой частью творчества. Именно концептуальная «логика говорения» и может рассматриваться как пра-предтеча (в самом широком смысле) сорокинского романа.

Однако концептуальная практика диктует поиски некоего более конкретного образца, воспроизведением, своеобразной репродукцией которого и должен стать новый роман. На этом пути одним из самых близких и очевидных образцов оказываются «случаи из языка» Льва Рубинштейна, его визуальные каталожные поэмы-карточки, состоящие из отдельных фраз и реплик, речевых фигур и устных формул. В данном случае не существенно, какая именно из поэм Рубинштейна будет взята в качестве претекста; например, поэма «Появление героя» (1986)[[7]](#footnote-7).

Поэма представляет собой один из самых красивых и изысканных текстов Рубинштейна, отличающихся «алгебраической строгостью и чистотой построений»[[8]](#footnote-8):

Ну что я вам могу сказать?

Он что-то знает, но молчит.

Не знаю, может, ты и прав.

Он и полезней, и вкусней.

У первого вагона в семь.

Там дальше про ученика.

Пойдемте. Я как раз туда.

Ну что, решили что-нибудь?

Сел — и до самого конца.

Послушай, что я написал.

А можно прямо через двор.

Он вам не очень надоел?

А можно завтра — не горит.

Три раза в день перед едой.

Ну хватит дурака валять!

В галантерее на углу. <…> (с. 47—48)[[9]](#footnote-9).

Как видно, поэма написана общеупотребительными фразами, речевыми штампами, знако­мыми и часто используемыми в обыденной жизни фразеологемами, и вклю­чает в себя «все: от действительных или мнимых цитат до обрывков случайного разговора», «„мудрые“ афоризмы чередуются с совершеннейшей ерундой»[[10]](#footnote-10).

На первый взгляд кажется, что «карточки» в поэме объединены и расположены хаотично. Однако при видимой простоте и тривиальности, обычности и узнаваемости используемых Рубинштейном устойчивых языковых формул очевидно, что фразы-тексты объединены неким ритмом и звучат как стих. Можно заметить, что значительная часть поэмы «Появление героя» написана четырехстопным ямбом с мужским окончанием, то есть знаменитой «онегинской» строкой, указанием на которую служит уже первый стих поэмы («Ну что я вам могу сказать» как римейк из пушкинского письма Татьяны к Онегину «Что я могу еще сказать»), где сама конструкция фразы-вопроса обнаруживает связь с «вопросительной» интонацией всей классической русской литературы (от «Откуда есть пошла русская земля?» из «Повести временных лет» через «Кто виноват?» А. Герцена и «Что делать?» Н. Чернышевского [к «Кем быть?» В. Маяковского] и уже от него к «Чья это муха?» И. Кабакова).

Таким образом, перед нами оказывается внешне «просторечный», но по сути глубоко традиционный и «опоэтизированный» диалог или полилог, в котором за множественностью голосов «вызвучивается» некий отдельный голос, ничем особенным не выделяющийся и потому воспринимаемый полифонично: как го­во­рящий от своего имени и от имени всех других голосов одновременно.

Именно с выделением этого голоса в полифоническом многоголосье поэмы постепенно намечается тема «*появления* героя», осторожно и уверенно формируется «сюжет ученика»: «Там дальше про ученика» (с. 47), «А что там про ученика?» (с. 49), «А где же про ученика?» (с. 53) и так далее. И наконец, герой появляется, точнее — узнаваемо звучит его отдельный (собственный) голос. С момента появления в поэме герой-ученик будет познавать мир, постигать философские формулы миромоделирования, будет «думать». В финале поэмы, на последней карточке, герой «надолго задумается» (с. 56) над проблемами бытия.

Именно по такой модели и конструируется «Очередь» Сорокина. Вначале, как и у Рубинштейна, возникает неорганизованный хаос голосов, правда, как ясно уже по первой фразе-вопросу, локализованных автором в очереди:

«– Товарищи, кто последний?

* Наверное я, но за мной еще женщина в синем пальто.
* Значит, я за ней?
* Да. Она щас придет. Становитесь за мной пока.
* Вы будете стоять?
* Да.
* Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту…
* Лучше, наверное, ее дождаться. А то подойдут, 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 <…>» (с. 419)[[11]](#footnote-11).

Постепенно в этом «очередном» многоголосии выделяется (узнается) голос некоего молодого человека по имени Вадим. Течет время, из очереди уходят или в очередь внедряются новые люди, изменяются очертания и место дислокации очереди, а голос главного героя прорывается сквозь множество голосов, формируя его собственный персонажный сюжет, основными звеньями которого становятся интриги «Вадим + Лена», «Вадим + Люда».

В отличие от Рубинштейна, поэма которого завершается открытым финалом «Потом он надолго задумался» (с. 56), Сорокин в «Очереди» создает логичный и последовательно развернутый сюжет, сформированный из более или менее значительных или незначительных событий, но уверенно доведенный до конца и сложившийся в недлинную и незамысловатую законченную (!) историю-приключение молодого героя. Здесь еще нет знаменитого сорокинского «слома» повествования, нет бессмысленного и бесформенного финала, нет дерьма и ужасающих преступлений, нет фантастики и мистики. Весьма незначительными и пока не пугающими выглядят в «Очереди» концептуальные пустоты текста (Sic: вслед за «пустыми» карточками Рубинштейна), имеющие смысловое наполнение — молчание, звукопись-звукоподражание («— Уффф… уффф … уффф <…> — Уффф… уффф … уффф» <…> — Уффф… уффф … уффф <…>, с. 518), пока еще имеющая мотивацию («горячий чаёк»), и, может быть, самое радикальное включение — перекличка в очереди на 36 страниц (с. 532–567), но и оно пока утрированно реалистично (временн**а**я длительность переклички передает ироничное авторское отношение к изображаемому, но главное — психологически верно создает ощущение утомительно длинной протяженности реальной очереди). Игровая поэтика автора уже ощутима, но пока еще не абсурдирована.

Вероятно, потому что «Очередь» явилась первым романом Сорокина, она в самой малой степени несет на себе черты концептуального текста, скорее текста экспериментального. Сорокину удается написать роман, наполненный последовательным рядом событий, при этом от начала до конца выдержать его диалогическую форму.

В данном анализе нас не интересует идейно-смысловой и формально-поэтический уровень — «что?», «как?» и «зачем?» — в «Очереди», не существенен сам «феномен» очереди, что было бы интересно в исследовании с другим целевым заданием. В плане сопо-ставления изобразительной (визуальной) и собственно литературной (вербальной) стороны творчества Сорокина и его живописных образцов в «Очереди» важно другое — попытка Сорокина имитировать чужой образ, использовать чужую форму, воспроизвести чужой стиль. В данном случае наряду с формой диалога (полилога) или звучанием пустот, знаком «от Рубинштейна» может быть названа и графическая выделенность отдельных голосов (например, голоса милиционера, с. 484–486), подобно тому, как это делает Рубинштейн в поэме «Всюду жизнь» (1986).

При сравнении поэм Рубинштейна и романа Сорокина обращает на себя внимание еще один существенный для концептуального искусства факт. Уже отмечалось, что поэма Рубинштейна «Появление героя» завершается открытым финалом (как «открытая картина» по Пивоварову): сюжетная цепочка размышлений героя распахивается в мир. Фабульные события раскручивания раздумий героя-ученика тянутся и, кажется, набирают силу, но в финале поэмы обрываются, подобно веревке из перформанса «Время действия» (1978) группы «Коллективные действия». Клубок размотался, веревка закончилась, а на ее конце ничего нет. Оставалось только «надолго задуматься…».

Внешняя форма и характер развертывания сюжета поэмы «Появление героя» восприняты Рубинштейном именно от «поездок за город» Монастырского и К°, от перформансов «Коллективных действий», участником которых и соавтором некоторых из них был он сам. Таким образом, поэмы Рубинштейна могут рассматриваться как своего рода «поэтический комментарий» к «монастырским» акциям КД. И тогда «очеред»-ная «копия» Сорокина оказывается супер-постмодернисткой и концептуалистской, ибо являет собой третью проекцию с оригинала — копию с копии, репродукцию с репродукции.

Примером ориентации на принципы визуального (изобразительного) искусства соц-арта в художественном повествовании, на приемы концептуального искусства 1970—1980-х годов может быть признан и следующий роман Сорокина «Норма» (1994).

Название сорокинской «Нормы» каким-то ассоциативно-аллюзивным образом оказывается связанным с названием институционного проекта московской концептуальной школы — НОМЫ. Прежде всего эта связь обнаруживается на звуко-ритмическом уровне, но, что еще более важно, на семантическом. По определению концептуалистов, НОМА — «не что иное, как техника *производства элитарности и культовости из сугубо частного во всех смыслах слова материала* (выд. нами. — *О. Б*., *Е. Б*.), что было радикальной критикой всей коллективистской и уравнительной системы советского искусства»[[12]](#footnote-12).

Уже только то, что «Норма» состоит из 8 частей, различных по жанру, по внутренней сюжетной форме, различных по содержанию, даже по «авторству», заставляет вспомнить «дидактические “текстовые инсталляции” для массового зрителя», традицию советского визуального кича, к которой часто обращались концептуалисты. Прообразом такой комбинации-композиции для соц-артистов служили в советское время советские стенды, стенгазеты, монтажи-коллажи на досках объявлений или на стенах, то есть все то, что в советской терминологии получило определение «Красный уголок», и особым образом организованные формы которого художники-концептуалисты нередко воспроизводили в своих картинах и инсталляциях (например, знаменитые «красные уголки» Пригова). Своеобразным «красным уголком», его вербальным вариантом, и становится роман «Норма».

Однако у романа Сорокина есть и другой образец жанровой формы, заданный «до начала» повествования и создающий обрамляющую раму, — «Папка сероватого картона. Содержит… 372 машинописных листа. Название “Норма”. Автор не указан»[[13]](#footnote-13), — которую прочитывает «мальчик лет тринадцати в синей школьной форме».

С одной стороны, Сорокин использует традиционный (классический) прием русской литературы ХIХ века — прием сюжетной маскировки, когда внутри авторского повествования оказывается чья-либо «чужая» рукопись, будь то «Повести» покойного Ивана Белкина у Пушкина или «Журнал Печорина» у Лермонтова. С другой стороны, сам образ серой папки «с тесемками» заставляет вспомнить «альбомы» концептуалистов кабаковского круга, предназначенные к перелистыванию. И тогда жанровой формой «Нормы» становится «роман в романе», а еще точнее — «альбом в романе», что, с одной стороны, позволяет писателю композиционно-целостно оформить и замкнуть повествование, с другой — мотивировать разрозненность отдельных его частей. Если Кабаков и Пивоваров стремились картину-альбом превратить в роман, то Сорокин роман обращает в альбом.

Первая часть «Нормы» кажется самой традиционной в романе. Она состоит из отдельных новелл, в каждой из которых наличествует свой сюжет, но каждая из которых связана с другими новеллами посредством «нормы». Именно в этой части в художественный текст автором вводится само понятие «нормы», которая, как постепенно становится ясно, представляет собой человеческие экскременты, фабрично упакованные и потребляемые в пищу.

Однако для Сорокина это еще и прием образной реализации метафоры, который часто использовался концептуалистами-художни-ками. Сопоставимым примером в данном случае может быть признана работа И. Кабакова «Рука <и репродукция> Рейсдаля» (1965), в которой художник, отталкиваясь от выражений «рука Брейгеля», «рука Босха», «рука мастера», составляет «изо-объект» из репродукции картины Рейсдаля и «его» руки, точнее рядом положенной руки-муляжа, руки манекена, организуя композиционную цельность единой рамой.

В тексте Сорокина исходной посылкой для метафорического развертывания могут быть признаны фразеологизмы «дерьма нахлебаться», «дерьма наесться», «сидеть по уши в дерьме» и тому подобное, как характеристики конкретной жизненной ситуации, оценки происходящего вокруг. Подмена «г…» на «норму» становится ироническим выражением отношения к образу действительности и понимания себя в ней.

Что касается непосредственно процесса поедания нормы, употребления ее в пищу, то данная часть романа может быть аллюзирована к перформансу соц-артистов «Котлеты “Правда”» (1975), во время которого Комар и Меламид жарили биточки из пропущенной через мясорубку газеты «Правда», инсценируя в качестве «первобытного жеста телесного поглощения» акт приятия на веру «правдинских» правд.

Подобно тому, как в кабаковско-живописном концептуализме полнота изобразительного ряда дополняется и обеспечивается словесным комментарием, так словесный текст последующих частей «Нормы» Сорокина по-живописному поддерживается изобразительной формой. Так во второй части автор, используя единственное прилагательное «нормальный», согласует его с различными существительными (редко глаголом или наречием) и этим номинативным рядом дает подробное и последовательное изложение линии жизни героя этой новеллы:

«Нормальные роды

 нормальный мальчик

 нормальный крик

 нормальное дыхание

 нормальная пуповина

 нормальный вес

 нормальные ручки

 нормальные ножки

 нормальный животик

 нормальный сон

 нормальное сосание

 нормальная моча

 нормальный кал

 нормальный подгузник

 нормальная пеленка

 нормальное одеяло

 нормальные кружева

 нормальная лента

 нормальная…»

и далее вплоть до заключительной фразы «нормальная смерть»[[14]](#footnote-14).

Графический рисунок этой части заставляет снова вспомнить стихи-карточки Рубинштейна, хотя в данном случае о какой-либо зависимости речи нет, важно визуальное сходство, принципиальное следование Сорокина за визуальными стереотипами. Причем, отметим еще раз, что сорокинские «копии» делаются не непосредственно с оригинала, а опосредованы «копиями» концептуалистов. Реальный мир отражается в копиях концептуалистов и только затем, преломленный через концептуализм, становится копийным оригиналом для Сорокина.

Часть пятая «Нормы» оформляется Сорокиным в виде писем к «дорогому Мартину Алексеевичу» с соблюдением формальных графических традиций эпистолярного жанра, то есть и в данном случае рождаясь на пересечении вербальной (повествовательной) стратегии и ее визуального (изобразительного) варианта. Форма обращения к адресату, имя адресата, стилистика письма и манера изложения ориентируют на до-современное время, на отношения некой зависимости между адресатом и адресантом, на форму отчетности, допустим, управляющего перед барином. И уже только на этом основании вызывает ассоциативную связь со знаменитой песней «Все хорошо, прекрасная маркиза…» в исполнении Леонида Утесова, где, как известно, доклад, начавшийся со слов «все хорошо, прекрасная маркиза», заканчивается известием о пожаре на конюшне, о сгоревшем доме, о смерти барина и о полном банкротстве.

Таким образом, оказывается, что и в эпистолярном жанре Сорокин работает с известного образца, создает копию. В данном случае «кинокопию».

В пятой части «Нормы» — в ее эпистолах — происходит постепенное изымание смысла послания к Мартину Алексеевичу в пользу гипертрофии некоей словесной абракадабры. Из писем последовательно исчезает смысл, выглаживаются конфликты, стираются события, достигается пустота, заполненная в письмах только буквой «а». На пути перетекания смысла из бытия в небытие можно обнаружить следы приговского письма, в данном случае его «Шестидесятой азбуки» (1986), несколько цитат из которой демонстрируют ту же динамику последовательного и постепенного отторжения смысла:

от «Я хочуууу Аааанннууу!»

к «Ан-бо-вла-ге-евг, зи-кле-на, ал-бе-ве-гри-ел, зи-кон-над»

и в финале к «Ааааннн-бооо-влааа-геееооодмиии-ееев-жжж зиии-иии-клеее леее-мммаррр-наааа-ттт оооррр-прррееедррроооссс-сссооо-тааа пууу-маааррр-леее ччч-щщщ-шшш-щщщ Ээээ-ююю-яяя-не-не-не-яяя-Аааанннааа-не-не-Аааанннннн — яяяяя»[[15]](#footnote-15).

Однако Сорокин поступает радикальнее Пригова: в пятой главе письменный словесный текст, постепенно превращенный в сплошные «а-а-а», трансформируется из буквенного образа письма в его визуальный образ:

«аааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааааа».

Сорокин играет, и в этой игре оказывается близок Комару и Меламиду, с их знаменитой «Цитатой» (1972), где на красном фоне полотна за отсутствием текста цитаты наличествует форма цитаты, ее абрис.

Переход смысла в небытие концептуален для Сорокина так же, как и для «старших» концептуалистов. Как показывают наблюдения исследователей, художники круга Кабакова осознавали текст как препятствие для полноты белого цвета, для наполненности им пустоты и пространства, так как буквы, слова, фразы, знаки различного характера лишали пустоту возможных многообразных смыслов и интерпретаций. По мысли концептуалистов, за отсутствием (или вслед за устранением) определенности излагаемого смысла (чужого по отношению к воспринимающему субъекту) должно сформироваться субъективное (индивидуально-личностное) пространство, которое обретает статус свободы, так как может заполняться различными — искомыми для реципиента — смыслами. Чистое пространство листа, многоточия, отдельные буквы, среди которых предпочтение отдается «а» (открытой, чистой гласной), порождает простор для различных интерпретаций. Вспомним в этой связи, например, знаковость для концептуалистов «Черного квадрата» Малевича или белых чистых заснеженных полей-листов Монастырского.

Однако Сорокин не выбеливает лист до конца, не превращает его в «белый прямоугольник», как, например, Кабаков или Рубинштейн, но сохраняет на нем чистые, открытые для интерпретации значки «а». В книге белые безбуквенные страницы могли быть для Сорокина наполнены множественностью смыслов, но, сохранив «а», он сохранил «текст» и отчасти направил его смысл, сохранил привязку к письменной литературной традиции, одновременно, превратив его в протяжный и неумолчный крик «а-а-а».

Роман Сорокина «Сердца четырех» (1993, 1-я публ. — 1994) многократно анализировался в критике, подвергался различным интерпретациям (наиболее комичная из которых принадлежит А. Ге-нису[[16]](#footnote-16)) и связывался критиками прежде всего с жанром авантюрно-приключенческого романа, из которого Сорокиным были изъяты причинно-следственные связи и конечно-целевые установки. В целом такой подход кажется правомерным, но замыкающим концептуалиста Сорокина в рамках только литературного (писательского) творчества. Истинная исходная интенция автора остается скрытой.

Как явствует из сюжета, страшные и странные действия четверки («сердец четырех») страшных и странных людей — тринадцатилетнего мальчика Сережи, старика-инвалида Генриха Ивановича Штаубе, молодой женщины Ольги Владимировны Пестрецовой и руководителя группы Виктора Валентиновича Реброва, совершающих ужасающие убийства, в том числе убийство, кажется нежно любимой, матери Реброва, и подвергающихся отвратительным насилиям, заканчиваются еще более странным образом: вожделенным и искомым финалом описанных событий становится переход «в особое посмертное существование»[[17]](#footnote-17), когда «спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по прин­ципу игральных костей»[[18]](#footnote-18).

С точки зрения здравого смысла абсурдизм текущих романных событий не только не расшифровывается, но и усиливается абсурдом конечных обстоятельств. Содержание находится «за пределами смысла» (А. Генис). Значение и значимость событий у Сорокина завуалированы и парадоксальны. Или, если быть решительнее в своих догадках, — просто отсутствуют. И тогда разумно предположить, что для Сорокина в «Сердцах четырех» важны не события, но их вос-приятие (!).

Известно, что таковой принцип формирования искусства признавали для себя все концептуалисты, в том числе группа «Коллективные действия». Воплощая некое «коллективное действо», создатели (и участники) акции ориентировались не на содержательную сторону происходящего, а на его эмоционально-психологическое восприятие. Наиболее интересным для сопоставления с «Сердцами четырех» можно считать (уже упоминавшийся) перформанс «Время действия» (1978), в котором участники акции в течении нескольких часов тянули веревку из леса, не зная о ее длине и о том, что будет находиться на ее конце. В продолжение длительного времени участники акции мучительно пытались представить, чем закончится акция (или веревка), а в результате оказывалось, что клубок разматывался, веревка заканчивалась, а на ее конце ничего не было. Как ясно из комментариев Монастырского, суть происходящего заключалась не в результате, а в самом процессе (хотя эффект неожиданности преду-сматривался), и еще — не в поиске значения действия, а в отношении к нему.

Если спроецировать эту модель творения искусства на «Сердца четырех» Сорокина, то становится очевидным, что именно таков абрис его «коллективного действия». Конструкт (и психология) перформанса КД адаптированы Сорокиным к литературному творчеству и блистательно воплощены в письменной практике. По существу весь роман — «пустое действие» («пустое действие» как термин, в понимании его Монастырским), смысл которого не в сюжетных комбинациях и не в финальном разрешении, а в ожидании, в степени со-участия, погружения и «захваченности» читателя (= зрителя) самим действием. По Монастырскому и Сорокину — в «Сердцах четырех» «именно само ожидание совершилось и произошло», состоялась «попытка сделать (не)обычным восприятие (не)обычного».

Что касается натурализма и телесности, ужасов и грязнот, которые составляют непосредственную плоть повествования Сорокина, то и в этом он оказывается последователем художников-концеп-туалистов, которые задолго до литературы (напр., до Вен. Ерофеева с его «икотой» и «пуканием»), «подменили» в изобразительном искусстве советский рынок духовных ценностей рынком вещевым (М. Чернышов, М. Рогинский) и рынком продуктовым (серия полотен М. Шемякина «Туша №…»).

Среди основных организующих принципов сорокинских произведений критика называет трансформацию (= «слом», «сбой») повествования, когда приблизительно в середине текста один нарратив неожиданно и контрапунктурно сменятся другим: переворачивается пространство, идет вспять время, перелицовываются одежды, «фигуративный» сюжет подменяется словесной абракадаброй, простейший смысл вытесняется буквенной графикой. Для постижения природы подобного «слома», для выявлении этиологии основного повествовательного приема Сорокина, наиболее показательным и многое объясняющим в творчестве писателя сопоставлением является сравнение литературного дискурса Сорокина и изобразительного дискурса Эрика Булатова, чье влияние признает сам Сорокин.

Работа Булатова «Горизонт» (1971–1972) неоднократно упоминалась в обзорах по концептуальному искусству[[19]](#footnote-19). В статье «Эстетизация идеологического текста» Б. Гройс даже делает попытку сравнения «механизмов» творчества Булатова и Сорокина: «Так, например, писатель Владимир Сорокин цитирует в своих романах на многих страницах стиль официальной советской литературы. При этом срабатывают все те же механизмы аппроприации, как когда Эрик Булатов цитирует стиль советской художественной продукции»[[20]](#footnote-20). То есть сходство между Сорокиным и Булатовым устанавливается на основе «цитатности», но, как известно, цитатность характерна для всех концептуалистов и не является характерологической особенностью именно Булатова. От внимания Гройса (и других исследователей) ускользнул самый важный структурный момент в композиции картин Булатова, который оказывается принципиально значимым и для Сорокина.

«Горизонт» Булатова представляет собой пространственное полотно, на котором (с соблюдением законов конструирования соцреалистического образа мира) изображается морской пейзаж с видимой вдали линией горизонта, морское побережье, к которому с ближнего плана картины уверенным и твердым шагом, навстречу ветру, устремляется группа советских граждан: мужчины — в узнаваемых чиновничьи-строгих костюмах, женщины — с остриженными волосами, в неброских кофточках, в юбках умеренной (целомудренной) длины. Даже будучи обращенными к зрителю спинами, персонажи картины видятся с лицами, запечатлевшими классический профиль киногероя 1950-х, с глазами, исполненными веры в светлое будущее, с резко прорисованными решительными скулами, загорелыми щеками и здоровым румянцем на них. В пространстве картины ощущается прохлада морского ветра, свежесть морской воды, беспредельность морского побережья, притягательность недостижимого горизонта. Длинные тени низкого солнца подчеркивают динамизм движения персонажей, являя собой как бы прорисованный вектор направления их пути. Словом, работа выполнена с использованием всех традиционных, устойчиво традиционных образов-символов, призванных передать уверенность советского человека в будущем, его веру в собственные силы и в опору на коммунистический коллектив. Соцреалистическая эстетика (стилистика) советской живописной школы определима и ярка.

Не сразу бросается в глаза та единственная (на первый взгляд) деталь[[21]](#footnote-21), которая разрушает (или нарушает) традиционный советский мирообраз, — линия притягательного горизонта, которая у Булатова представлена в виде орденской ленты.

Линия горизонта условно делит живописное полотно на две части, едва ли не точно пополам, где первый план — советский мир с его идеалами. На его границе — орденская лента, как опредмеченная метафора вожделений советского человека. За ее границей, то есть на заднем (реально — верхнем) плане — голубой простор бездонного неба. Горизонт-орденская лента делит весь мир надвое: на мир земной (или приземленный), то есть мир конкретный и предметный, и на мир беспредметный, высокий и возвышенный, прозрачный и беспредельный.

Не углубляясь в дальнейшие интерпретации, можно выделить главный композиционный принцип «Горизонта»: деление картины на две сопоставимо соизмеримые части, противопоставленные одна другой, «два слоя — реальное, подчеркнуто реальное пространство и пересекающий его, закрывающий свет социально окрашенный знак или текст»[[22]](#footnote-22). Конфликт (= идея) полотна возникает не из прочтения сюжетно-смыслового изобразительного ряда, а в результате контрапункта двух его частей.

Тот же структурный прием — раздвоение пространства, разбиение его на две разноприродные части — становится организующим принципом и для других работ Булатова. Например, в картине «Слава КПСС» (1975) расслоение пространства полотна осуществляется в вертикальной плоскости условно-галографического экрана: красные, строгие, безэмоциональные, молчаливые, печатно-трафаретные буквы в официально-плакатном шрифте «Слава КПСС» противопоставлены мягкости, неизбывности и проницаемости небесно-голубого пространства, на фоне которого лозунговый слоган нахально и бравурно-мажорно доминирует.

В работе «Небо–море» (1984), как и в «Горизонте», море сходится с небом, линия горизонта делит полотно ровно пополам. Видимо-невидимый горизонт становится уровнем смыкания (или размыкания) границ двух сфер — небесной и морской. Все на той же линии горизонта происходит уже привычный пространственный «слом»: дóлжное отразиться в зеркальной глади воды слово «небо» прочитывается в отражении как «море». Горизонт Булатова преломляет действительность, разрушает плоскость, опровергает и обессмысливает закономерности материалистической теории отражения. Линия горизонта становится порогом зазеркалья, началом перехода в виртуальную реальность. «Сверху» наложенные на реалистический изобразительный план печатные буквы «небо-море» дублируют горизон-тальный слом, удваивая его сломом вертикальным. При таком построении картина Булатова утрачивает традиционную сюжетность («высокое синее небо отразилось в глубоком синем море…»), «раскалывается» на изолированные уровни и плоскости, кажется, лишенные логической взаимосвязи, но при этом коррелирующие и взаимодополняющие, то есть смыслообразующие. По наблюдениям Холмогоровой, картина Булатова «магически соединяет два уровня бытия — конкретику социального и метафизику вечного, высвечивая этой уникальной ситуацией пограничности фальшивость первого и недостижимость второго <…> прорыв в синеву духа сквозь картонные барьеры застилающего ее красного <…> и есть завязка всего искусства Булатова»[[23]](#footnote-23).

Двухслойное построение изобразительного космоса Булатова, двухчастная (вертикальная или горизонтальная) композиция его полотен становится определяющей структурной характеристикой его живописного творчества. Совершенно очевидно, что Сорокин заимствует найденный Булатовым прием («слом») и из живописи переносит его в литературу, применяя к писательской практике. И если Булатов деструктурирует картину как классический образец соцреалистического изобразительного искусства (в случае с «Горизонтом» — фотографическую открытку[[24]](#footnote-24)), то Сорокин (в случае, например, «Тридцатой любви Марины») — книгу, советский роман, а именно соцреалистический роман периода развитого сталинизма, классические варианты которого — образцово советские романы С. Бабаевского, Г. Николаевой, П. Павленко, В. Кочетова, М. Шоло-хова (времен «Поднятой целины») и другие. Выработанный Булатовым в изобразительном искусстве стиль «абсолютной нейтральности», усиливающий степень эмоциональной реакции на картину, наследуется его литературным восприемником и способствует обострению «идеологического» конфликта двух повествовательных структур в текстах Сорокина.

Художественный «слом» живописи Булатова (и К°) или прозы Сорокина являет собой выражение одной из основных характерологических черт концептуального искусства, одного из главных его принципов, который состоит в беспринципном соединении (в живописи) фигуративности и абстракции, (в литературе) последовательного сюжета и буквенного хаоса, хотя вариантов «соединения несоединимого» как в живописи, так и в литературе может быть названо множество.

Роман Сорокина «Пир» (2000), подобно «Норме», построенный по принципу коллажа и состоящий из отдельных, не связанных между собой единым сюжетом новелл, можно было бы из обзора опустить, так как он во многом повторяет приемы ранних повествований писателя. Остановимся лишь на новелле «Пира» «Трапеза». В ней рассказ о соблазнительно роскошной трапезе лирического героя Владимира Георгиевича Сорокина, приготовленной центральным персонажем едва ли не с соблюдением всех тонкостей и нюансов рецептурной книги Е. Молоховец, распадается на две составляющие. Кажется, работает привычный «слом» сорокинского повествования. Однако в данном случае он происходит как бы не по горизонтали, а по вертикали: первая часть рассказа представляет собой подробный сюжет подготовки к приготовлению обеда, собственно действий, связанных с приготовлением трапезы, и всех действий, которые пришлись на время ожидания обеда и его поедания, вторая — звуко-речевой ряд, сопровождавший действия героя в то время, когда он вернулся домой, разделся, принял ванну, поиграл с собакой, накрыл стол, приготовил еду, пообедал и лег отдыхать.

Можно предположить, что здесь Сорокиным используется концептуалистская стратегия смешения различных дискурсов, например, литературного и кинематографического, прозаического и музыкального (попросту — звукозаписи), когда две дорожки, исходно записанные порознь, позже накладываются друг на друга. Другое дело, что в «Трапезе» Сорокиным «с точностью до наоборот» единый текст раскладывается на самостоятельные дорожки, деконструируется целостность.

Таковое прочтение-понимание писательской игры Сорокина возможно. Однако интереснее взглянуть на текст Сорокина не в связи с кино- или аудиозаписью, то есть с техниками опосредовано структурирующими его тексты, а в связи с «производствами» его коллег-концептуалистов.

И в данном случае вновь обращают на себя внимание «объекты» Пригова. Если присмотреться к его работам «Бестиарий» (1981–1985), «Портрет Кутузова с Наполеоном на плече» (1987), «Портрет Брежнева» (1988), в которых представлены портреты исторических деятелей «всех времен и народов», то помимо самих монструозных босховско-брейгелевских образов «бестий» (или «best-ий») привлекают внимание буквенные подписи к ним. Например, фамилия «Брежнев» разложена Приговым на две составляющие — согласные и гласные: «БРЖНВ» и «ЕЕ», а фамилия «Кутузов» представлена в виде «КТЗВ» и «УУО». Если «наложить» этот прием на нарративный дискурс в «пировой» главе «Трапеза», то соответствие гласным звукам даст человеческая речь — голос, а согласным — соответственно действия человека, его «обезмолвленные» движения и поступки. Именно таким образом — на «согласные» и «гласные» — разложена поведенческая «фонетика» персонажа Владимира Георгиевича Сорокина в тексте «Трапезы», и проделано это остроумно и весело, квалифицированно и красиво, но главное — концептуально «вторично», «отражательно», «списательно».

Наконец, апелляции к творчеству концептуалистов-художников и понимание зависимости Сорокина от концептуальных практик заставляют иначе взглянуть на последние романы Сорокина — на «Лед» (2002) и «Путь Бро» (2004), увидеть в них больше, чем просто литературный текст.

В романе «Лед» кажется, что Сорокина привлекает содержание мифа, его смысл, вера в существование людей-лучей, способных пробудить мертвые тела «мясных машин» ото сна, вернуть их к свету, одарить способностью говорить и слышать сердцем, мысль о возможности исправления глобальной и роковой ошибки Вселенной[[25]](#footnote-25).

В романе «Путь Бро» кажется, что Сорокин стремится дополнить и усилить уже наметившееся в романе «Лед» сопоставление двух государственных систем — страны Льда и страны Порядка, кажется, что изображение им экспансии «великой идеи» пробуждения в спящих людях Света в другие страны и на иные континенты должно мажорно приумножить торжество победы, в которую свято верят и к которой неуклонно стремятся герои повествования. Отсюда аргументы в подтверждение мнения критики о «новом» (действительно, как кажется, «новом») Сорокине.

Однако новизна романа сомнительна. Беспристрастный анализ говорит о «новом» = «старом» Сорокине, когда его «гуманистическая» идея вовсе не human-истическая, а кукольная, театральная, игровая, и люди-лучи — не люди, а не-люди («куклы» и «окорока»)[[26]](#footnote-26). Концепт сердца, столь пылко анализируемый критиками, оказывается двусмысленным: помимо основного семантического наполнения «сердечности» с умением «говорить сердцем», слиться «сердцами» (и т. п.) опускается такая его составляющая, как «разбитое сердце», а именно таковыми и оказываются сердца «пробужденных».

И, следовательно, декларация-отказ Сорокина от концептуализма — это только очередная концептуальная наживка, которую он ловко забросил, уловка, к которой он еще раз талантливо прибегнул.

Сорокин сознательно «подыграл» критикам-теоретикам, на внешнем уровне смиряясь с «преждевременной утратой» концептуализма. Но в действительности, соблюдя поведенческую стратегию художника-концептуалиста, он, заявляя об отходе от концептуализма, на самом деле только продолжил ранее начатую игру и снова вовлек в нее других, диктуя им (нам) свои правила, оставаясь их последовательным и «неистовым» ревнителем.

Последующий (обещанный) роман Сорокина из серии «ледяных» покажет, был ли он (Сорокин) или они (романы) ориентирован (-ы) именно на такой принцип «центробежности», на «тексты-фрагменты», на «игру в единое целое» и на «бесконечность». Но уже сегодняшнее со-положение романов говорит именно о такой — концептуалистской — тенденции, когда «от перемены мест слагаемых сумма (не) меняется».

Третий роман действительно может стать еще одним «вариантом» «Льда».

А может и нет. Вполне вероятно (что кажется еще более ожидаемым), что Сорокин вновь явит «слом» повествования, и погруженного в «конспиративный дискурс» созерцателя пробудит ото сна ударом очередного «ледяного молота», вновь «порвет» кажущуюся сейчас центральной нить-сюжет ради своего «Большого Сюжета» — надтекстового, внетекстового, сюжета игры с читателем, с его вовлеченностью в «чтение, развернутое в пространстве», как бывало в уже не раз цитированных акциях КД. То есть сегодняшний роман «Путь Бро» станет (и уже является) продолжение игры, затеянной Сорокиным несколько лет назад. Нынешняя дилогия, а впоследствии, может быть, трилогия (по Сорокину — эпопея) представляется большим новым концептуальным проектом (как кажется, грандиозной мистификацией), разгадка которого и эффект от которого впереди.

Именно поэтому можно предположить, что сам текст романа (романов) для Сорокина не важен (по этой причине второй роман и написан так просто, местами даже слишком просто), так как он представляет собой только «демонстрационное знаковое поле» (терминология КД), тогда как значимым для писателя оказывается контекст, или иначе сама «фигура чтения», или «перелистывание» (как в альбомах Кабакова), или еще — «экспозиционное знаковое поле», а точнее все «поля» и «фигуры» вместе, то есть то, что концептуалисты называют «п р о ц е с с о м». Кажется, как и в своих «старых» текстах, «новый» Сорокин переносит «центр тяжести эстетического восприятия на напряжение, возникающее между <…> объектом (в данном случае романом. — *О. Б*., *Е. Б*.) и множеством его возможных интерпретаций»[[27]](#footnote-27).

Как бы то ни было, заключая рассуждения, можно говорить о том, что Сорокин-концептуалист находится внутри современной литературы, но Сорокин и намного шире просто литературы. Концептуализм — это сплав, соединение, наложение, комбинирование, компиляция, сращение. Концептуалист (в данном случае Сорокин) логически вычленяет некий прием или закон организации какого-либо рода человеческой деятельности, в том числе и прежде всего искусства, осмысляет его, упрощает, избавляет от излишеств и необязательностей, а затем испытывает его приложимость к литературной (шире — любому виду другой художественной) концептуальной практике.

**«Самый русский роман»**

**(роман В. Сорокина «Роман»)**

Роман Владимира Сорокина «Роман» был создан в 1985–1989 гг. и впервые опубликован московским издательством «Три Кита» совместно с «Obscuri viri» в 1994-м. Продолжая начатые прежде опыты концептуальной прозы, Сорокин и в данном случае создает «концептуалистский» роман, который направлен на разрушение канона и постмодерную игру. Однако, как ни странно, по прошествии времени с момента опубликования романа текст Сорокина прочитывается отчасти по-новому, давая возможность увидеть не только отрицание, но и утверждение некоей творческой идеи, хотя, как заявлялось создателями, концептуально-постмодернистические практики изначально «должны были» быть лишены того или иного (идейного, назидательного, нравственного или иного) смысла.

Сюжет романа достаточно прост и хорошо известен.

Обращает на себя внимание и требует «расшифровки» имя главного героя романа Сорокина, которое (как кажется) вынесено в название произведения.

Учитывая филологические (нередко лингвистические) и мистические пристрастия и увлечения представителей концептуалистского искусства, в том числе Сорокина, можно предположить, что внимание писателя к имени главного героя и его выбору не было случайным. Словари личных имен, словари мистических знаков и символов, церковные календари дают под именем Роман описание характера и свойств личности человека, которые весьма близки образу сорокинского Романа, они не противоречат, но поддерживают рисунок его романной личности. В частности интернет при первом же запросе предоставляет следующую информацию: «Роман ― аристократ <…> независимо от места рождения и социального положения. <…> имеет ярко выраженные способности к искусству и нередко предается меланхолическим грезам <…> чуть старомоден ― и женщину подбирает себе под стать <…> Роману свойственна определенная инертность: он терпеть не может перемены. И все же, почувствовав, что прежние рамки ему тесны, он совершает неистовый скачок вперед, без колебаний разрывая старые связи. В жизни его нередко подстерегают неожиданные повороты судьбы, странные случаи и мистические совпадения»[[28]](#footnote-28). Зная о погруженности современного писателя Сорокина в систему интернет-ресурсов и приверженности им, можно предположить, что такие художественные детали, как нагнетание цвета (сиреневый, горячо любимый Сорокиным лиловый[[29]](#footnote-29), присущий этому имени), настойчиво повторяющееся (хотя и не оправданное, на первый взгляд, в тексте) упоминание о стремлении героя к свободе («превыше всего ценит свободу») и даже «случайно» прозвучавшее в тексте название бабочки («покровителя имени», с. 395), отобраны и акцентированы прозаиком сознательно и намеренно, по-игровому узнаваемо.

Игра в тексте начинается уже тогда, когда становится очевидно, что имя Роман, помимо своего «тайного» мистического значения, помимо своего «внутреннего» смысла обнаруживает омонимичную связь с жанром литературного произведения, романом. Обилие литературных цитат или реминисценций, отсылок и литературных «призраков» уже в самом начале текста устанавливает некие от-литературные связи между образом (за)главного героя и его предшественниками, между героем художественно-плотским (персонажем) и «картонно-бумажным» образом книги-романа (соответственно, и ее жанром).

По существу на уровне словесно-речевом Сорокин обращается к тому известному литературному приему, который был использован А. Пушкиным в «Евгении Онегине», предпославшем второй главе «романа в стихах» эпиграф из Горация «O, Rus!», который означал «О, деревня», но который Пушкин перевел как «О, Русь». Современный писатель поступает примерно так же, используя не столько семантическое значение латинского слова «Роман» («римлянин, римский»), но «Роман (роман)» как жанр литературного произведения. При этом точно сказать, что является заглавием произведения *имя героя* или *жанр произведения*, пожалуй, невозможно. Заметим при этом, что использование омонимии различных слов будет характерно для всего повествования Сорокина, в том числе в игре с именами (Вера как женское имя // вера религиозная; Люба как женское имя (в форме «у Любани») // Любань как название местности; и др.).

Композиционно роман претендует на то, чтобы быть обозначенным как роман с кольцевой (или параболической) структурой. Он начинается с того, что в прологе, который по сути оказывается эпилогом, автор рисует образ сельского кладбища и сообщает о смерти героя по имени Роман, указывая на могильный холмик с соответствующей надписью (заметим, что и здесь герой назван только по имени: «…уже трудно прочесть надпись на кресте. Только крупно вырубленное имя покойного ― РОМАН ― различимо на большой перекладине…», с. 269[[30]](#footnote-30))[[31]](#footnote-31). Между тем характерного для рамочной композиции возвращения к образу кладбища в конце романа не будет. Кажется, писатель использует образ кладбища не для того, чтобы структурно «закольцевать» композицию, но чтобы создать особый ракурс восприятия, задать определенный настрой, который оказывается близок ряду философско-психологических романов и повестей русской литературы ХIХ века. Интонация, строй повествования, особая ритмика, лексический состав ― все (в характерной и ожидаемой манере Сорокина) погружает читателя в атмосферу русского романа середины ХIХ века[[32]](#footnote-32) и напоминает картины покойного и мирного сельского кладбища или в финале романа И. Тургенева «Отцы и дети», или заставляет вспомнить Дмитрия Старцева, оказавшего ночью на кладбище небольшого уездного городка С и задумавшегося о тщете и быстротечности человеческой жизни, красоты и любви. «Нет на свете ничего прекрасней заросшего русского кладбища на краю небольшой деревни…» (с. 269).

Образ сельского погоста, изображенного в прологе, задает тему смерти в романе Сорокина, которая будет поддерживаться в ходе всего повествования и получит свое театрально грандиозное воплощение в его финале. Между тем в самóм прологе, на самóм кладбище торжествует не смерть, а жизнь: «Какое запустение и торжество жизни над смертью. Сочная, густая трава покрывает все. Как красива она, сильна и разнообразна. Здесь зверобой и иван-чай, душица и мята, кукушкин лен и пижмы. Земляника стелется по еле различимым холмикам могил кудрявым ковром, дразня алыми бусинками ягод, папоротник заслоняет трухлявые кресты своими резными листьями…» (с. 269). И несмотря на то что в самом конце повествования будет произнесена ключевая ― концептуальная ― фраза Сорокина: «Роман умер», где прочитывается и смерть героя, и смерть жанра русского романа ― в свете торжества «жизни над смертью» в прологе финал произведения воспринимается как открытый. Роман о смерти романа (как и смерти героя Романа) написан в жанре романа. Романная жизнь восторжествовала над романной смертью (хотя в концептуалистской практике принимать сказанное слово за истину не всегда возможно, что и обнаруживает весь текст романа Сорокина).

Ориентированный на русский философско-психологический роман ХIХ века, текст Сорокина уже в прологе затрагивает «вечные» проблемы: «Как хорошо здесь. Как свободно и спокойно дышится. Хочется сесть на траву, прислониться к бугристому стволу старой березы и слушать, слушать немолчный шум крон, забывая обо всем бренном, мелочном, недолговечном…» (с. 270). Однако подход к этим «вечным» темам и проблемам оказывается у Сорокина иным. Сорокин как бы снова (как и в своих «малых» формах) играет по сложившимся у него «правилам»: он акцентирует иное значение в слове «вечные»: «вечные» не (только) в высоко идеалистичном плане, не патетически возвышенные и общечеловеческие, а (но и) «вечные» с отрицательной коннотацией ― как надоевшие, привычные, утомительно-знакомые, очень-русские. Именно в таком плане и будет развиваться действие всего романа. Текст Сорокина будет набирать и суммировать традиционные и устойчивые мотивы русской прозы ХIХ века, доводя их к середине романа до гоголевско-маниловской слащавости и пошлости и до их отрицания и «уничтожения» в финале повествования.

Возникает вопрос: чем объясняется избрание писателем именно такой формы повествования? только ли литературной стилизацией, характерной для его ранних рассказов? ― о чем неоднократно говорила критика[[33]](#footnote-33).

На наш взгляд, замысел романа Сорокина был связан непосредственно с концептуалистскими практиками 1970–80-х годов и имеет свой «образец» («прототип»).

Дело в том, что в 1970-е годы известные представители «московской концептуальной школы» художники соц-арта В. Комар и А. Меламид осуществили некую «концептуальную игру» с живописной картиной. Ими был задуман в 1970-х и тогда же частично осуществлен (реализован в полной форме позднее ― в 1990-е) грандиозный проект «Выбор народа», в рамках которого они проводили социологические опросы и выясняли, какой, в представлении публики, должна быть «самая русская…», «самая китайская…», «самая американская…», «самая украинская…» и др. живописная картина. Каждая из этих картин должна была включать в себя те элементы, которые публике представлялись репрезентативно-национальными, отражающими своеобразие (души и характера) того или иного народа и вычленялись на основе самых любимых народом известных и узнаваемых художественных полотен. Одним из вариантов подобной картины у Комара и Меламида стала их ранняя работа под названием «Хрюшки-пионеры в сосновом лесу» (1976, Санкт-Петербург, частное собрание). В 1990-е же, осуществив проект до конца, художники создали ряд других картин, среди которых была написана и «самая русская картина». По представлению опрошенных художниками и их помощниками людей, на «самой русской картине» обязательно должны были быть изображены русский пейзаж (лес, река, поле), Христос (наподобие «Явления Христа народу» А. Иванова), медведь или медведи (похожие на «Утро в сосновом бору» И. Шишкина), дети (советские пионеры и школьники в духе советской живописной классики). «Выбор народа» привел к тому, что художниками соц-артистами было создано полотно, на котором изображен Спаситель, восседающий на еловом пне на берегу реки, неподалеку из лесной чащи выходит бурый медведь, а на полянке резвятся советские девочка и мальчик. Условно говоря, Комар и Меламид взяли самые распространенные сюжеты русских живописных полотен и, соединив их воедино, создали «Картину», которая могла не иметь названия, ибо она вобрала в себя все, что дорогу русскому сердцу и что представительствует русский народ посредством живописи. Другое дело, что проект Комара и Меламида был обширен и охватывал не одну нацию. В этой связи их «Картина» должна была обрести свое название: «самой русской» работой Комара и Меламида стало «Явление Христа медведю» (1994).

Надо полагать, что Сорокин, в 1970-е годы принятый в лоно «московской концептуальной школы», был впечатлен этим проектом соц-артистов и предпринял попытку сделал что-то подобное, но на уровне не визуального, но вербального искусства. Он, подобно Комару и Меламиду, отобрал основные ― сквозные и традиционные ― литературные сюжеты, мотивы, образы, характеры, даже приемы романного письма и воплотил их в «самом русском романе», который, как и картина представителей соц-арта, мог быть назван одним словом «Роман» (как «Картина»). И в этом ключе совершенно очевидно, что названием произведения Сорокина стала самая репрезентативная и самая литературная форма в русской прозе ― роман (как жанр).

Однако «Картина» Комара и Меламида имела название, и оно тоже работало на концептуалистскую идею. Поэтому задача «персонификации» и конкретизации названия сорокинского романа в данном случае не противоречила предтече. К тому же у Сорокина (в рамках русской национальной традиции) было даже больше свободы и больше образцов, чем у художников Комара и Меламида. Как известно, в русской литературе огромная часть произведений традиционно называется по имени главного (заглавного) героя, будь то «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Анна Каренина» Л. Толстого или «Муму» И. Тургенева. Следуя избранной литературно-письменной (вербальной) традиции, Сорокин, можно предположить, и избирает в качестве названия своего произведения имя героя ― Роман. Другое дело, что удачно найденное писателем омонимичное совпадение двух разных слов (и понятий) позволило Сорокину сделать его концептуальную игру еще тоньше и артистичнее, чем у живописцев.

Наконец, если учесть, что Россия всегда признавалась литературоцентричной страной, в которой даже жизнь идет «по-писаному», то есть в которой литература нередко опережает жизнь или направляет ее, то и в связи с этой составляющей избрание Сорокиным названия «Роман» должно быть признано талантливым, емким и игровым, изначально (с самого названия) задающим интригу и «тайну».

Весь «самый русский роман» Сорокина построен на точных и узнаваемых перекличках современного текста с текстами классиков русской литературы, их мотивами, образами, характерами, ситуациями, сценами и деталями. Интертекстуальная основа позволяет Сорокину «смонтировать» единый текст из отдельных фрагментов, построить цельное здание на руинах разрушенного, из сохранившихся и «читаемых» его фрагментов.

Так, начало романа (первая глава первой части) открывается картиной весеннего пейзажа и возвращения героя в родные края. И хотя герой старше Аркадия Кирсанова из «Отцов и детей» Тургенева, но сама картина дорожной распутицы, ветра и весеннего дождя, образ «двухколесной дрожки» (с. 274), возвращение в родные места, встреча близких, племянника с дядюшкой, явно напоминает тургеневское повествование. Позже именно «кирсановская» характеристика будет применена к Роману ― о нем Сорокин скажет, что герой «сибаритствовал всю неделю» (с. 370)[[34]](#footnote-34). Очень по-тургеневски звучит описание троекратного целования дяди и племянника («Ну, здравствуй, брат! ― разжал объятия дядя, и они трижды поцеловались…»; с. 280), особенно если учесть тот незабываемый штрих «по-русски», который привносит в свой роман Тургенев: «Совершив предварительно европейское “shake hands”, он <Павел Петрович Кирсанов> три раза, по-русски, поцеловался с ним, то есть три раза прикоснулся своими душистыми усами до его щек, и проговорил: “Добро пожаловать”».

Но к этим впечатлениям тургеневской «узнаваемости» примешиваются и иные тексты, преимущественно из русской прозы середины ― конца ХIХ века. Среди них ― «немецкий» отголосок (с. 273) внешности главного героя, который заставляет вспомнить немца Штольца из «Обломова», а возраст Романа («в свои тридцать два года», с. 273) указывает на возраст самого Обломова.

Образ объездчика и воспоминание об умершем герое, который «без ружья и собаки в лес не ходил…», вновь возвращают к Тургеневу, но теперь уже к «Запискам охотника»; название «Рогаткин луг» воскрешает образ Бежина луга.

Кобылка возчика Акима, который встречает главного героя и который везет его в дядино поместье (почти как у Пушкина: «мой дядя…»), столь стара и слаба, что, по словам героя, «сдохнуть может» (с. 274). Ее образ отсылает к первому сну Раскольникова с его миколкиной «дохлой клячей», которая прочно вошла в хрестоматийно известные эпизоды романа Достоевского и угадывается в кляче Сорокина.

Образ старого дуба-великана, раскинувшего «голые ветви, будто ожидая неминуемой смерти» (с. 275), заставляет вспомнить толстовскую «Войну и мир» и философские размышления «героя чести» Андрея.

И многое другое смешивается и накладывается в этой первой главке, в совокупности всех деталей и мотивов приводя читателя в конечном итоге к Чехову, в «Вишневом саде» которого в трех поколениях представленных героев драматургом собраны основные типы предшествующей литературы: либералы-дворяне Раневская и Гаев, потомок бывших крепостных Ермолай Лопахин, демократ-разночинец Петя Трофимов[[35]](#footnote-35). Примерно тем же принципом пользуется и Сорокин: почти по-чеховски он объединяет в своем тексте героев предшествующей литературы, которые населяли русскую классическую прозу, выводит на страницах своего романа одноименных героев и/или их «наследников».

Между тем в повествование ХIХ века незаметно вкрапливается и аллюзия более близкая. Местечко, куда направляется Роман, носит название Крутой Яр, порождая перекличку, с одной стороны, с реальным Крутым Яром Калужской области[[36]](#footnote-36), где, вероятно, и разворачиваются (судя по деталям усадьбы, характеру пейзажа, даже «гречишным полям», с. 275) события романа Сорокина, но, с другой стороны, и с литературными Ярами ― например, М. Пришвина с его «Крутоярским зверем» и его властью бессознательного[[37]](#footnote-37). «Чудный вид открывался впереди: дорога тянулась дальше и стремительно шла вниз, под уклон, как и все огромное поле, окаймленное по краям синей полоской леса. А внизу, в утренней прохладной дымке по берегам извившейся неширокой лентой реки, лежал Крутой Яр» (с. 278)[[38]](#footnote-38).

Кольцевая композиция, которая не «сложилась» в связи с прологом, будет заявлена и достигнута Сорокиным благодаря первой главе романа. Герой по дороге в родное имение остановится на взгорке, с которого видна вся деревня: «…отсюда, с пригорка, были хорошо видны дома, сараи, бани, изгороди, ивы, склонившие голые ветви к реке, “журавли”, нависшие над колодцами, мостики, огороды с пугалами» (с. 278). И далее: «А над всем этим, чуть подале, вырастала из тумана небольшая, но изумительно красивая белая крутояровская церковь. Роман смотрел так, словно это было последнее, что суждено ему увидеть на земле, словно вот-вот сейчас промелькнут мгновенья и разлетится этот чудесный мир, исчезнет навсегда среди мрака Вселенной по непреложной воле Создателя…» (с. 278). Именно так и произойдет в романе Сорокина, таковым и окажется завершение сюжета: крутояровская церковь действительно будет тем местом, в котором завершатся события романа. Кольцевая композиция получит свое подтверждение. И, как ни странно, данное «кольцо» будет нести привычное для русской литературы значение. Как в классической литературе тип рамочной композиции, основанной на образе кольца, символизирующего вечность и неизменное возрождение, как правило, привносил представление о постоянстве и непрерывности жизни, ее повторяемости и цикличности, так и у Сорокина, в его, казалось бы, без-идейном концептуалистском произведении благодаря кольцу (хотя и не только ему) в финале будет торжествовать «жизнь над смертью». Другое дело, что победа этого рода осуществится за пределами текста романа Сорокина, и узнать о ней будет возможность только в прологе-эпилоге, по существу уже за пределами центральной сюжетной канвы. Однако идея «вечного» продолжения жизни (а следовательно, и романа), может быть, *вопреки воле автора* будет вычитываться из текста[[39]](#footnote-39).

Мотив смерти, обозначенный уже в прологе образом кладбища и сельских могильных холмиков, усиливается в каждой последующей главе романа Сорокина. Вся дорога героя к дому пронизана вопросами о знакомых людях, но все они, за редким исключением (семья Красновских), оказываются умершими, будь то лесничий, охотник, сосед-дворянин, крестьянин. Даже образ ранней весны, когда природа еще не проснулась, создается писателем как образ мертвенный и устрашающий. «Все мертво кругом: и кусты, и болото, и поля, ― все одинакового серо-бурого цвета. Только что сошел снег. Ветер гонит облака по бледному небу. Пролетит с тоскливым криком ворона, едва не задев тяжелыми крыльями голых макушек, ― и снова тишина…» (с. 275). И вновь: «Самая грустная пора в природе. Экая мертвенность… Не прав был Пушкин насчет осени. “Унылая пора”. Нет. Вот ― унылая пора…» (с. 276). И уже с этого *со*-поставления с Пушкиным начинается последующее *противо*-поставление: Сорокин использует тексты предшественников, но словно бы отталкивается от них и видит их иначе, по-концептуалистски неожиданно, наполняя их вначале иными малозаметными штрихами и оттенками, а позднее и смыслами. Рядом с привычным сравнением с Чайльд Гарольдом возникает неожиданное сравнение героя с Багратионом (с. 280), а Жанна д’Арк оказывается в роли леди Макбек Мценского уезда («нашего живописного захолустья», с. 281). В одном абзаце с Лесковым оказывается гоголевский Собакевич (прочитываемый в мощной фигуре Антона Петровича) и усиленный сравнением с медведем, но уже чеховским («Медведь, медведь!»; с. 281; из чеховской одноименной одноактной драматической шутки). А образ, кажется, знакомой по литературе старинной господской усадьбы вдруг обнаруживает невиданные прежде современные детали ― в связи с упоминанием «новой жести на крыше» и «кровельного искусства»[[40]](#footnote-40), к тому же дополненного образом «резного петуха» (с. 281), позже «жестяного петуха» (с. 295) на башенке мезонина. Мотив смерти и тревоги не уходит из повествования, дополненный навязчивым образом черной шали тетушки или черной жилетки и узкого черного галстуха дядюшки, но облегчается образом нестрашного чучела убитого кабана (с. 282) или маршаковских «корзины, картины, картонки», которыми завалены террасы дома Воспенниковых. Даже образ около-плюшкинской «разлапистой, похожей на паука бронзовой люстры» (с. 283), не столько пугает, сколько веселит своим видом, хотя аллюзийно и напоминает об омертвевшем доме «прорехи на человечестве».

На фоне противоречивых деталей помещичьего дома, противоречиво-странных сравнений и поименований героев, странно противоречивым выглядит и сам главный герой повествования Сорокина. Внешне элегантный и изящно-красивый как «принц датский» (с. 284; скорее всего в исполнении И. Смоктуновского), Роман абсолютно неряшлив в обращении со своими вещами: «Мятые рубашки с оставшимися в манжетах запонками, китайские цветастые полотенца, голландские носовые платки, нательное белье, галстуки, парусиновые брюки, панама, карманные шахматы, бритвенный прибор, флакон французского одеколона, расческа, пара книг, дневник, коробка патронов ― все было перемешано, спутано, скомкано и, казалось, не могло принадлежать этому красивому, точному в движениях человеку» (с. 284). Впрочем, подобное обилие разнообразных и «ненужных» вещей было описано Гончаровым в квартире Обломова, о котором заставляет вспомнить и любимая «китайская пижама <Романа>, подпоясанная шелковым шнурком с кистями» (с. 318). И хотя пижама сорокинского героя не то же самое, что широкий восточный халат Обломова, однако перекличка образов и деталей очевидна и намеренна: «русскость» героев (их «неряшливость» и их «восточность») типизирована. Заметим, что в данном случае Сорокин заменяет эпитет «восточный» на более современное определение «китайская», что, кажется, не противоречит сходству и не снимает его, но явно заставляет оттолкнуться от классического образа и приблизиться к современности.

Между тем все в романном мире Сорокина обретает некие странные черты и пропорции: так, тонкие в своем запахе-воспоминании «Антоновские яблоки» Бунина превратились здесь в «Моченые яблоки дяди Антона» (с. 285). Если у Сорокина появляется образ топора, то рядом неизменно оказывается герой с именем Федор (не Родион; с. 294)[[41]](#footnote-41). Поэтому образ «развесистой» яблони (с. 285) прочитывается в тексте Сорокина как образ знаменитой «развесистой клюквы», устойчивой идиомы, подсказывающей иронический смысл изображаемого, скрывающий некую «концептуальную» усмешку автора.

Мертвыми и отжившими оказываются (или намеренно представляются) у Сорокина и центральные мотивы русской классической литературы, которые он воспроизводит, хотя, на первый взгляд, может показаться, что они «оживают» на страницах романа. Так, дядя Романа вспоминает о своей молодости, о своем базаровско-нигилистическом атеизме: «Никаких авторитетов, кроме матушки Науки и великого Иммануила. Звезды над нами, нравственность внутри нас. И ничего более. Ничего!» (с. 287; почти «nihil»). Но вслед за этими репликами следует авторское: «Он громко захрустел огурцом» (с. 287) ― и снова слова героя: «Ах… чудеса в решете!» (которые вряд ли имеют прямое отношение к А. Аверченко, но в любом случае разрушают цельность высказывания Антона Петровича и ― «отмирают»).

Сорокин умело собирает мотивы и образы русской литературы в новое единое целое, в «самый русский роман», но целостности в нем нет, т.к. она не запрограммирована художником. Целостность предполагает живость, Сорокин же разрушает ее. Каждый поступок, почти каждая реплика героя «отсылочные»: каждая из них не мешает последовательному поверхностному развитию действия, но каждая из них вводит во внутренний сюжет множество иных мотивов и коннотаций, создавая игровую мозаичность, не-настоящность. Так, описывая быт и нравы семьи Воспенниковых, говоря о домашнем «театре» бывшего драматического актера Антона Петровича, автор (и герой) приходят к знакомому чеховскому наблюдению: «Милый, милый дядюшка Антон. *Тот же* развал седых прядей, *то же* щеголеватое пенсне “стрекоза”, за хрупкими стеклышками которого все *те же* умные, слегка усталые глаза в ореоле припухших век. И *шутки прежние* ― как пять, десять лет назад. И смех. И трогательная, по-детски беззащитная любовь к Лидии Константиновне…» (с. 288). В контексте приведенного фрагмента проглядывают образы не только чеховского семейства Туркиных, но и самого Антона Чехова и его знаменитого пенсне. Однако пафос литературного высказывания меняется: если в «Ионыче» мотив повторения и однообразия вызывал неприятие и раздражение «умирающего» (в том числе от скуки и провинциальности) Старцева, то сейчас он вызывает умиление Романа, чувство возвращающейся теплоты и нежности. Однако, учитывая двойную игру Сорокина, можно предположить, что и в этом сюжете есть другой смысл, с которым писатель и подходит к тексту: все уже было сказано, все уже было прочитано, все уже было пережито. Все *то же*. В том числе и в литературе. Позиции героя и автора, их оценки у Сорокина (в отличие от Чехова) расходятся.

Сорокин словно бы продолжает рассказ о судьбе литературных героев, выписывая их «призраки» («со спокойствием местного призрака» ― сказано в тексте, с. 357) на страницах своего романа. Так, продолжение чеховско-ионычского сопоставления обнаруживается в том же эпизоде, но уже в образе «Любани», дочери некоей «тети Кати». При этом если вспомнить чеховскую Катерину Ивановну и ее игру на фортепиано в «Ионыче», то фраза о Любе действительно воспринимается маркированной: «Интересно, как она теперь играет? Я не слышала ее больше года» (с. 289). Образ внесценической Любы «прочитывается» как образ одной из Туркиных, например, «внучки» Ивана Петровича и Веры Иосифовны.

Ранее отмеченная неоднозначность образа главного героя находит свое продолжение в характере его деятельности и его увлечении. Первоначально возчик Аким о нем говорит: «Вы человек умный, науки знаете» (с. 276). Впоследствии выясняется, что Роман получил образование юриста, закончил юридический факультет, но «оставил место адвоката» и теперь «занялся живописью, беря частные уроки и посещая рисовальные классы», «рыцарь кисти и палитры», как определит его Антон Петрович (с. 290). Изменение профессии главного героя, с одной стороны, усиливает мотив не-цельности характера, а может быть, и традиционной неоднозначности, к которой всегда тяготела русская психологическая проза, с другой ― приводит его в ряд литературных героев-творцов, писателей и художников, героев тонко чувствующих и умеющих ощутить тончайшие струны природы и человеческой души, которыми полны страницы русских романов. Со всей очевидностью Сорокин иронизирует по поводу этого типа героя, но именно его выбирает в качестве самого устойчивого и узнаваемого персонажа русской реалистической литературы.

Перемена профессии порождает в герое новые ощущения: «Просто я теперь свободный человек» (с. 299), «человеку творчества нужна только свобода» (с. 317). В рамках романа Сорокина (сюжетно) не вполне ясна мотивация поиска героем свободы, ибо он свободен по сути. Однако персонажем постоянно заявляется, в прямом смысле декларируется (едва ли не декламируется) желание «чувствовать себя по-настоящему свободным» (с. 317).

Между тем свобода творческая, «свободное дыхание, которое и способно породить мысль или художественное произведение» (с. 317), не просто предполагается, но обнаруживается в герое с самого начала появления его в романе. Отвечая на вопросы родных и соседей о столичной жизни, Роман упивается своим рассказыванием и ощущает свою творческую свободу (но не называет ее свободой): «Роман <…> принялся рассказывать всем обо всем, стараясь ничего по возможности не упустить. Он поведал о своем решении стать живописцем, обрисовал положение и жизнь столичных родственников, а свадьбу Ванечки пересказал так живо, с такими подробностями (впервые прослезившийся “железный” министр Сергей Борисович, пьяный шурин, кусок кулебяки, упавший Машеньке на колени и пролежавший там почти весь вечер), что вызвал бурное оживление у всех, особенно у Антона Петровича. О племяннице Лидии Константиновны Эльвире Авксентьевне он дал исчерпывающий во всех отношениях ответ; благопристойного отца Валентина назвал “истинно святым человеком”, к величайшей радости батюшки Агафона, прослезившегося по этому поводу и долго не перестававшего повторять: “Святая правда! Святая правда!” Но, конечно же, более всех порадовал Роман Антона Петровича рассказом о новой постановке “Свадьбы Кречинского”» (с. 324). И вся эта живость самого рассказчика и радость окружающих вызваны тем, что «в характере Романа была одна черта, ставившая его в ряд людей необычных и даже странных. Еще в детстве он заметил, что ему доставляет большое удовольствие освещать интересующие кого-либо события так, чтобы сильнее всего поразить слушателя, добиться в нем желаемого душевного трепета, отчего и самому затрепетать. Это вовсе не значило, что Роман был лжецом и фантазером, ― напротив, он пересказывал все точно до мелочей, но делал это так, как никто другой. Он словно зажигал в себе какой-то невидимый волшебный фонарь, наводил его на описываемое событие, и все вдруг начинало сверкать в этих лучах необычными красками, воспламеняя и будоража и слушателей, и Романа, так что неизвестно, кто больше из них радовался. Так и теперь, повествуя дядюшке о премьере, он вдруг опять почувствовал в груди этот “волшебный фонарь”, это воодушевленное желание воспламенить собеседника и заговорил в свойственной ему манере ― страстно и увлеченно…» (с. 325). Возможно, в этом страстном описании ощутима некая автохарактеристика (героя? автора?), но образ «волшебного фонаря» ставит все на свои места: предполагаемая авторская «причастность» гасится образом литературного штампа, «волшебный фонарь» стирает всякое возможное личностное или индивидуализирующее начало.

Итак, герой свободен в искусстве рассказывания, в искусстве увлечения слушателей живой и интересной беседой. С той же творческой свободой Роман подходит и к живописи, к воссозданию на холсте, например, любимого крутояровского пейзажа. Еще на первых шагах своего увлечения рисованием «Роман не боялся ничего, он работал с самозабвением, и ему удавалось многое. Всего за полгода он стал лучшим и любимым учеником Магницкого, опередив других молодых людей в чувстве цвета и тона. Свои пробелы в области рисунка он с лихвой восполнял живописью, в которой был с первых шагов невероятно *свободен* <!> и точен. Он никогда не писал портретов и жанровых сцен, его призванием был русский пейзаж. И он питал особую любовь к пейзажистам, чувствуя с ними почти родственную связь» (с. 372). Теперь же, повзрослев, герой создает великолепный пейзаж своего любимого взгорка над безымянной рекой Крутого Яра, который, кажется, в деталях повторяет (или напоминает) пейзажи любимого героем Левитана. И именно творческая свобода приводит героя к новым патетическим восторгам: «Как прекрасна воля, ― думал он, лежа с закрытыми глазами и прислушиваясь к непрерывной руладе жаворонка. ― Как хорошо быть свободным и жить по законам свободной воли…» (с. 373).

При явной выявленности и проявленности с самого начала повествования чувства свободы в образе Романа на уровне сюжета не понятна и не объяснима его настойчивая устремленность в ее достижении. Если только не вспомнить то, что, с одной стороны, «тайна имени» ― Роман ― «запрограммировала» героя, что стремление к абстрактной свободе заложено в самом значении имени (что не мог не учитывать «мистически настроенный» писатель), с другой ― что «вечный» поиск всяческой свободы русским литературным персонажем (персонажами) пронизывает всю русскую литературу (и следовательно, и эта «страсть» не могла быть обойдена Сорокиным). Хорошо известно, как сильны и как разнообразны мотивы «вольнолюбивой лирики» русских поэтов, поиск лирическим героем свободы и освобождения от неких пут ― именно эти цитаты неоднократно приводятся Сорокиным в тексте, к ним обращаются его герои. В рамках романа Сорокина «это сладкое слово свобода» прочитывается и как свобода выбора, и как свобода личностной позиции, и как свобода творчества, и свобода понимания счастья и воли, вероятно, и свобода достижения этого счастья. Для героя Сорокина «свобода воли позволяет побороть страх смерти, так как только свобода воли может быть предпосылкой чувства трансцедентального» (с. 380).

Даже влюбленность в Зою отчасти объясняется самим Романом тем, что и она обладала «характером человека свободы» (с. 327). И в народе герой «Романа» видит проявление «волюшки вольной» (с. 380).

То есть свобода в представлении героя Сорокина ― это все что угодно. Важное и серьезное для русской классической литературы понятие доведено (почти) до абсурда, до пустой демагогии. Хотя и в этом (понятии) однозначности у писателя нет: так, у Сорокина сметливый и лукавый русский народ находит своеобразное философское объяснение «обаянию» и «прелести» свободы. Высказывая свою мечту быть «кусошником» (с. 379), странником, бродягой, Савва Прохоров объясняет: «А то как же, ― лукаво прищурясь от солнца, усмехнулся старик. ― Побирухой спокойней. Иди, ни о чем не думай. Хлеб подадут ― съешь, в сеновал пустят ― переспишь. А тут вот хозяйство, каждый раз боишься, чтоб не стряслось чего…» (с. 379)[[42]](#footnote-42). То есть примитивности и упрощенности в понимании свободы у Сорокина нет: подобно русскому мужику с хитрецой, писатель как будто иронизирует по поводу вечной свободы, но на самом деле говорит о вполне серьезных вещах самого разного уровня и понятийности. И не всегда иронично.

Примером такого рода «свободной» личности из народа становится в романе Сорокина образ полуюродивого-полубунтаря Парамона Коробова по прозвищу Дуролом. «Этот, похожий на исхудавшего медведя-шатуна, мужик давно уже стал ходячей крутояровской притчей во языцех. <…> Работу ему поручали самую простую и грязную, в основном используя его непомерную физическую силу. Он копал колодцы и погреба, таскал мешки с зерном, чистил выгребные ямы и пас свиней. Но прославился Парамон не выкопанными погребами, а своими дикими и нелепыми проделками…» (с. 312). Герой Дуролом не похож на других, он свободен от ответственности за семью, за дом, за хозяйство. Он ведет себя, как «малое дитя»: «Так, вывернув тулуп наизнанку и вымазав лицо сажей, любил он зимним субботним вечером попугать выходящих из бани баб или во время службы в церкви так выкрикнуть “Господи, помилуй!”, чтоб местный священник отец Агафон испуганно присел, уронив кадило. Он катался с ледяных гор в липовой шайке без дна, бил ворон из какого-то невероятного турецкого пистолета, заряжая его горохом, лазал весной по деревьям, воруя и поедая птичьи яйца, ездил на ярмарку, “дабы попотешить жилку”, то есть подраться в кулачных боях, и возвращался весь избитый и изорванный, с ворохом невероятных историй. Любил он затевать споры, биться об заклад по любому поводу или быть свидетелем на тяжбе; любил подговаривать мужиков на различные рискованные предприятия, как-то: гнать телеги наперегонки по полю, ловить ночью раков на поросячий визг (поросенка полагалось держать по шею в воде), меняться чем попадя: сапогами, жилетками, шапками, копать несуществующие клады…» (с. 313). И, конечно же, «свобода» русского человека в конечном счете по «русской традиции» воплощается у Дуролома (и у Сорокина) в пьянстве мужика: «Пить горькую Парамоша Дуролом мог бесконечно и выпивал все, что ставилось перед ним, долго не хмелея. Потом, однако, пьянел самым чудовищным образом, наводя страх на окружающих» (с. 313). Намеченная было свобода человека-странника, не обремененного семьей, хозяйством, ответственностью, по сути своей философская свобода (странниками были Христос, Будда, Конфуций и др.), в «русском романе» Сорокина она находит свое «русское» же воплощение ― пьянство и забвение героя «на дне кружки». Между тем и в этом персонаже у Сорокина не будет одноплановости: соблюдая «традицию», его герой-пьяница будет щедр душой, будет откликаться на просьбы нуждающихся людей, чаще всего добросердечных вдов, чтобы помочь им наколоть дров или скосить поле. Игровым же моментом в этом образе станет использование Сорокиным слова «пролик» (с. 314), явно не «устаревшего», но современного, не зафиксированного ни одним словарем, малопонятного, но с угадываемыми семами «пропойца» и «алкоголик».

Поскольку весь роман Сорокина принципиально по-концептуалистски «вторичен», то проигрывание различных ролей героем (исповедание различных идей) ожидаемо и объяснимо. Среди прочих ролевых ситуаций «в традиции русской литературы» Роман оказывается в том числе героем ищущим, устремленным к неким жизненным идеалам, допускающим ошибки, но неизменно стремящимся к их исправлению.

В образе главного героя *самого русского* «Романа» проигрываются практически все возможные (во всяком случае ― главные) мотивы, которые формируют характер традиционного персонажа русской классики.

Прежде всего это мотив детства, который в данном случае обретает вариант детства-сиротства. Традиционно задающий в русской литературе ощущение тягот человеческой жизни и несправедливости мира в отношении к герою-сироте (таковыми были образы Чацкого или, например, отчасти образ Анны Сергеевны Одинцовой в уже упоминавшемся романе «Отцы и дети» или Ольги Ильинской из «Обломова»), этот мотив во многом формировал героя русской реалистической прозы. Столкновения с тяготами одинокой, без родительской любви, ласки и теплоты жизни, укрепляли героя, делали его более стойким и мужественным перед жизненными испытаниями. В романе Сорокина этот мотив обозначен, намечен, но не развит. По крайней мере не развит и даже смягчен в связи с образом главного героя. В бездетной семье своего дяди, Антона Петровича, и его жены, Лидии Константиновны, Роман обрел второй дом и вторых родителей. «Роман любил этих людей, заменивших ему умерших родителей, в их доме он не чувствовал себя чужим и никогда не испытывал стеснения, почти всегда преследовавшего его в обществе столичных родственников, в сердобольных речах которых ему постоянно мерещилось ненавистное серое слово “сирота”» (с. 289). Кажется, только в этом пассаже и прочитывается горечь сиротского одиночества героя. Других указаний на него, как будто, нет. Однако тот же мотив звучит сильнее в связи с образом избранницы Романа, Татьяны, где он развит глубже и даже обретает собственную несложную сюжетную нить. Мотив сиротства станет одной из важных слагаемых в понимании и обретении героями их духовной близости и родства, их «свыше» предназначенности друг другу. Мотив сиротства сблизит «одиноких» героев еще больше, усилит их готовность поддерживать друг друга всю жизнь, до самого конца.

Мотив детства самым прямым образом связан с мотивом воспоминаний, воспоминаний о детстве, о родных местах, о близких людях. Мотив возвращения в родные места, устойчивый в русской классической литературе, всегда был связан с мотивами ностальгическими, лиричными, очень личностными. Это воспоминание о себе юном, о своем взрослении и становлении, о начале формирования эстетических и ценностных представлений героя о мире. Так происходит и у Сорокина. Поездка героя в сосновый лес пробуждает в нем отчасти забытые воспоминания о красоте здешних мест: «Сосновый бор. Он всегда поражал Романа единством и монолитностью. Как сильно разнится он с простым смешанным лесом, высылающим навстречу путнику сначала кустарники с подростом, потом подлески и одиночные деревья, а потом уж наползающим стихийно, где дубом, где березами, где осинником вразброд, подобно пестрому войску наших предков. Не таков сосновый бор. Нет перед ним ни подлесков, ни бурьяна. Он наступает широким фронтом, сразу обрушивая на путника всю свою вековую мощь и разя его в самое сердце. Роман замер, пораженный величием и красотой…» (с. 332). И, как всегда в русской литературе, природа навевает герою философские мысли, побуждает его к философским размышлениям: «Какое чудо, ― думал Роман, стараясь охватить единым взглядом живую стену. ― Лес вечен, как сама жизнь. И, как жизнь, прекрасен. Но как странно отчужден он от человека, как далек он от него в своей самости! Он существует сам по себе и живет своей особой жизнью, в которую мы можем вмешиваться со своими топорами, пилами и огнем, но с которой мы не можем слиться, соединиться, поиметь родство. Она так или иначе проходит мимо, не дается в наши грубые руки. Мы идем по лесу, а он стоит, не обращая на нас внимания. Мы любуемся его красотою, а он не видит нас. Мы кричим, а он молчит, возвращая нам наши голоса многократным эхом. Ему ничего не нужно от нас. Он свободен. Как это прекрасно…» (с. 332). Заметим, что во внутреннем монологе героя вновь звучит слово «свобода», образ свободы, который традиционно связан в русской литературе с образом природы, хотя здесь он звучит отчасти даже чужеродно, слишком прямолинейно и настойчиво, именно так, как и хотел автор. «Как чудно, что можно наконец увидеть то, о чем помнилось все эти годы, ― мелькало в его голове. ― Как прекрасно, что все это существует помимо меня…» (с. 333). И в этой небольшой пейзажной зарисовке Сорокиным слиты и мотив любования красотой природы, и вечной любви к родным местам, и ощущение отринутости природы от человека. Незаметно для читателя, художник начинает «во здравие», а заканчивает «за упокой», отталкивается от одного впечатления, а приходит к кардинально противоположному. Насыщенность одного подобного фрагмента столь плотна, что уже сама в себе заключает множество традиционных мотивов и проблем, над которыми раздумчиво билась русская литература ХIХ века. Но Сорокин не ставит вопросов, не решает проблем, он сгущает их, концентри-рует, нагнетает.

Совершенно органично мотив любви к родным просторам (к «малой родине») смыкается у Сорокина с мотивом любви к родине «большой», хотя он и звучит в «Романе» иначе ― концептуально иронично и декламационно. Выражение любви к России оказывается у Сорокина не главным. Выбор России его героем сделан в сравнении с Францией, Англией, Германией, куда просит увезти ее Зоя, его прежняя возлюбленная: «Куда угодно, только увези меня!» ― восклицает героиня. ― «В Париж, в Англию, в Германию…» На что герой романа, «с трудом разжав губы», отвечает: «Я люблю Россию» (с. 357). И в таком контексте смысл высказывания (и сама суть выражения любви к родине) трансформируется, искажается, упрощается и, конечно, иронизируется.

В первый момент кажется странным, что Сорокин не дает название реке и озеру, которые находятся в описываемых местах ― рядом с Крутым Яром, называет их просто «безымянными» или крутояровскими (с. 371). Однако и в этом писатель остается приверженцем «традиции». Как известно, о каком бы герое, месте, городе, деревне ни заходила речь в русской литературе, за каждым из них всегда прочитывается любой русский человек, «большая Россия», все ее пути и дороги, угадываются все ее города и веси. Прием типизации нередко обретает в русской классической литературе «буквенное» выражение, которое еще более универсализирует тот или иной образ. Не случайно так часты в русской классической прозе города под название N, NN, С, город \*\*\* и тому подобное. Сорокинская «безымянность» реки у Крутого Яра демонстрирует прием абсолютизации, своеобразной «типизации», доведенной до последней точки, почти абсурда. Безымянная река может быть названа как угодно, за ее безымянностью тоже может быть увиден образ любой и каждой русской реки, как бы она ни называлась. Впрочем, и до сегодняшнего дня реальной приметой российской глубинки остаются безымянные реки и протоки. Сорокин верен действительности и искажает ее, Сорокин играет и вместе с тем остается серьезным.

Картины русской природы, среднерусской обильной лесной полосы всегда побуждали героев и авторов (художников и писателей в том числе) в ХIХ веке к изображению охоты и/или непосредственному участию в ней. Хрестоматийный пример такого рода ― «Записки охотника» Тургенева и личность самого Тургенева-охотника[[43]](#footnote-43). Понятно, что и Сорокин не мог обойтись без этого «классического» сюжета. Его сельские помещики-дворяне, несомненно, оказываются любителями русской охоты, как и сам главный герой «Романа». «Он любил охоту страстной, почти безумной любовью, и если живопись была у него любовью осознанной, то охота была его настоящей страстью» ― говорится о Романе (с. 383).

Начинается рассказ об увлечении героя охотой вполне традиционно: «Каждый раз, выезжая летом в Крутой Яр <…> Роман погружался в романтический, почти сказочный мир охоты <…> Этот мир начинался с лосиных рогов и кабаньей головы в прихожей, со скрещенных ружей, висящих над кроватью Антона Петровича, с завораживающих охотничьих рассказов и конечно же с <…> запаха ружейного масла…» (с. 383). Однако по ходу развития этого пассажа возникают неожиданные «вкрапления», а затем и совсем не-традиционное понимание прелести охоты и страсти к ней: «Наделенный прекрасной реакцией и отличным зрением <Роман> стрелял с удивительной легкостью, быстротой и точностью, почти не оставляя шансов на спасение своим *летящим и бегущим целям*. Стрельба по *живым мишеням* была для Романа подлинным искусством, не похожим ни на что и ни с чем не сравнимым…» (с. 383). Вряд ли в «Записках охотника» Тургенева можно было бы столкнуться с подобным описанием охоты, но Сорокин «переворачивает» традиционный мир. Страсть к охоте его героя ― это еще пока не угадываемая страсть к смерти, как бы «предвестник» будущей финальной человеческой трагедии (или, по концептуалисту Сорокину, торжества духа). Однако таких «поворотов» в страстях и желаниях героя будет множество: «Но не всегда эти звуки <звуки выстрелов> радовали его: к двадцати годам Христос вошел в него, и заповедь “не убий” Роман понял, как относящуюся ко всему живому…» (с. 383). Сорокин намеренно использует литературные «схемы» и «мотивацию» поведения героя и с по-мощью них как будто выстраивает традиционный психологически *противоречивый* характер героя русской прозы. Персонаж Сорокина, вслед за героями русской литературы, ищет, постигает истину, нащупывает свой путь. Но у современного писателя эти поиски будто удваиваются, утраиваются, словно бы множатся. Не случайно вскоре автор снова «изменит» своего героя, заметит о нем: «Но потом охотничья страсть вернулась…» (с. 384). И далее последует сорокинская романная красивость: «И снова гремели его победоносные выстрелы, и капельки птичьей крови повисали на стебельках лесных трав» (с. 384). Эстетизация такого рода не могла быть возможной в классической русской прозе, но после поэмы Д. Пригова «Пятьдесят капелек крови» поэтический вираж Сорокина выглядит (звучит) даже не грубо и не очень цинично[[44]](#footnote-44). О герое же и его страсти к охоте, в ожидании (в приуготовлении) финальной сцены, автором будет замечено: «Это у него в крови» (с. 387).

Ироничность (не-серьезность), игровой подход к воплощению мотива охоты звучит у Сорокина и в выборе названий птиц, на которых охотятся герои. Рядом с вальдшнепами оказываются гаршнепы, рядом с голубем ― витютень (с. 388)[[45]](#footnote-45). И хотя названия этих птиц действительные, реальные, но из возможных вариантов-синонимов Сорокин выбирает те из названий, что звучат наиболее «загадочно», необычно и иронично. Главное подменяется второстепенным, настоящее теснится вымышленным. В той же манере и место охоты ― Лысая поляна ― обозначено и названо тогда, когда герои желают друг другу удачи в стрельбе: «С Богом!», и при таком соседстве Лысой поляны и имени Бога (при недавнем упоминании божеской заповеди «Не убий») со всей определенностью невольно вырисовывается образ Лысой горы и ведьмина шабаша[[46]](#footnote-46). Несколько позже возникнет образ, созданный в той же стилистике и поддерживающий уже наметившийся ранее: «Костер, разложенный <…> посередине Лысой поляны, ярко горел» (с. 393). И все они вместе (детали, обстоятельства, ассоциации) скрещиваются и перемешиваются у Сорокина в *Маминой* роще, в том месте, где в конечном итоге и будет происходить романная охота, ― в Маминой роще как в утробе природы-прародительницы или мамы-матери, породившей увлеченных и восторженных эстетов-убийц (то есть безоценочно ― свободных и вольных ― людей). Неслучайно в этих эпизодах впервые в романе возникнет образ важного для всего текста топора-секиры: «…а стрела больше походила на секиру» (с. 391).

Сорокинская сложность и противоречивость (которая в классической литературе называлась психологизмом) и в этом эпизоде вскоре будет литературно «откорректирована» писателем. Вслед за вампиловским Виктором из «Утиной охоты»[[47]](#footnote-47) один из героев «Романа», не убивший ни одну птицу, посетует: «У меня всегда так бывает, ― усмехнулся Клюгин, очищая скорлупу с яйца и кидая в огонь. ― Пустое это занятие по птицам палить <…> Зря я пошел…» (с. 394). Мотив охоты связывается с мотивом убийства, но мотив убийства тут же, кажется, «выравнивается» мотивом не-убийства, как бы нравственного запрета, который носит в себе «пост-вампиловский» герой. Но при этом образ поедаемого Клюгиным яйца («очищая скорлупу с яйца») за пределами произносимых героем сентенций снова возвращает к мотиву убийства, кажется, только что им отвергнутого. Сорокин как бы «переигрывает» классиков, дублирует и усложняет их образы, сгущает «психологический» рисунок человеческой натуры в одном предложении.

Наряду с увлечением охотой и в дополнение к нему в романе Сорокина обнаруживается (прописывается) «сельский» же мотив любви к лошадям. «Роман обожал верховую езду. Научившись ездить еще мальчиком, он не упускал ни малейшей возможности скакать верхом навстречу крутояровским просторам, минуя поля, перелески, углубляясь в лес. Езда на лошади будила в нем радость, будоражила душу и воображение. В юности он представлял себя то Ланселотом, то королем Артуром, то смелым и бесстрашным Тристаном, пробирающимся сквозь лес к замку своей возлюбленной…» (с. 331). Описание лошади, красота ее стати сродни страстной любви к лошадям Ноздрева: конь «отфыркиваясь и переминаясь с ноги на ногу, покосил на Романа черным как смоль глазом, протянул морду над старой, облизанной и обглоданной не одним поколением лошадей переборкой, и, взяв мягкими, словно бархатными, губами сахар, захрустел им» (с. 330). Осязаемость образа коня почти толстовско-холстомеровская. Но и это описание столь «традиционно», что сам писатель не удерживается от того, чтобы не поиронизировать вскользь о «всегдашнем» и неизменном назывании рысака Орликом.

Как известно, наряду с охотой страстью русского литературного героя всегда была рыбалка[[48]](#footnote-48). Главный герой «самого русского романа», конечно же, оказавшись в деревне, должен был добыть либо огромную щуку, либо большого сома. Так и случается. «Леска дернулась вбок, зазвенев, как струна, и Роман различил в воде длинную черную рыбину, мечущуюся возле лодки <…> Рыбина была сильной и хитрой и не шла в сачок, норовя нырнуть под днище <…> Роман ослепленный мгновенно вспыхнувшим азартом, ничего не слышал, приковавшись взглядом к метущемуся черному профилю…» (с. 376). Но после не долгой, но тяжелой борьбы рыбина все-таки, конечно, оказывается пойманной. «Роман высвободил сак и потрогал рукой широкий, усыпанный темно-бурыми пятнами хвост. В пылу азарта сом казался ему гигантских размеров. Но и теперь он лежал увесистым кольцом, занимая почти треть лодки…» (с. 376). Вслед, например, за гоголевскими рыбаками-крестьянами из «Мертвых душ», чеховским «Налимом» или астафьевским Игнатичем с его огромным черным осетром, царь-рыбой, пойманный сом Романа привносит в текст не только отсвет (классического для литературы) торжества и мощи человека над природой (в данном случае в противовес «деревенщику» Астафьеву), но и нужный Сорокину иной мотив ― мотив убийства, оправданной жестокости, незаметной и объяснимой применительно к рыбе жестокости человеческой натуры. «Погодь, погодь, ― повторял старик, хватая топорик с короткой рукоятью <…> Господи, воля твоя… ― прошипел старик, занося топор над головой. // Сом затих после трех сильных ударов» (с. 376). Все в этом кратком, немногословном фрагменте моделирует (варьирует) будущую ситуацию финала романа. Снова «топор», причем топор, занесенный «над головой» (заметим, Сорокин не уточняет над чьей головой ― казалось бы, рыбы, но на самом деле над головой человека, над собственной головой старика), и снова жестокое в дорисовываемом воображением натурализме описание сопровождается именем Бога («Господи, воля твоя…»). Казалось бы простой, незатейливый эпизод рыбной ловли построен Сорокиным «почти по Достоевскому»: вслед за Раскольниковым герой мог бы произнести «Я не <рыбу> убил, я себя убил…». Мастерство Сорокина удивляет и восхищает. Заметим, что, даже *не* прорисовывая кровавую сцену расправы над рыбой, Сорокин, многократно обвиняемый в натурализме, оказывается, между тем, (в том числе и в этом эпизоде) выразительным мастером художественного письма.

«Деревенская тема» романа Сорокина не могла не вместить в себя и еще один устойчиво-классический мотив, еще одну страсть русского человека ― сбор грибов, «только что вылезших из земли» (с. 441)[[49]](#footnote-49). Герой вспоминает свое детство и рассказывает историю, как в «чистом утреннем березняке» когда-то давно он набрел на сказочную поляну, всю поросшую грибами. «Это было так невероятно, что сперва он решил, что перед ним мухоморы. Но, подойдя, он оказался в настоящем грибном царстве. Поляну окружал старый лиственный лес, а на ней росли сотни белых грибов. Тогда Роман боялся подойти к ним, потому что везде, везде торчали коричневые головки, на них можно было наступить. Он долго стоял, завороженно глядя на поляну, потом вытряхнул из своей корзины рыжую груду лисичек и принялся за белые, Он вынимал их руками из земли, клал в корзину и таким образом прокладывал себе дорогу по поляне. На середине поляны корзина оказалась полной. Тогда он снял с себя рубашку и вскоре наполнил и ее. Тем не менее на поляне осталось еще множество грибов, они торчали то тут, то там, дразня своей крепостью и чистотой….» (с. 451). Тогда герой начал собирать их в кучу посреди поляны, куча росла, а когда Роман сорвал последний гриб, «куча поразила его»: «добрых десять ведер вмещала эта коричнево-белая груда» (с. 451). Образ этой волшебной поляны, фантастический размер кучи грибов, ее затерянность в чаще леса и невозможность героя вернуться к ней снова напоминают сказку, некий сон-мечтание, которое то ли посетило, то ли привиделось, то ли «размечталось» герою. И если десятилетний мальчик грезил этой поляной, то повзрослевший герой, собирая грибы, уже делает некие философские выводы. Не мечтает, а медитирует. «Прямо под ногами Романа из травы выглянули три красные шляпки. Роман срезал грибы, но все три подберезовика оказались гнилыми, несмотря на прелестный цвет и форму. Так и человек, ― усмехнулся <герой>, отбрасывая прочь изъеденные червями грибы» (с. 453). И эти несложные философствования, как и последующий «грибной пир», наблюдаемый героем в лесу, изображен Сорокиным так, что со всей определенностью напоминает (и воссоздает в ироническом ключе) прозу В. Солоухина с его знаменитыми «рыжиками» на «владимирских проселках». А философически-раздумчивая фраза «Так и человек» на игровом уровне «дискредитирует» литературные образцы подобной «деревенской» прозы.

Мотив воспоминаний о детстве и юности, возвращения в те места, где началось личностное взросление и становление героя, совершенно естественно («по-литературному») перетекает у Сорокина в мотив воспоминаний о любви. Как вскоре станет ясно, утраченной «первой любви» к Зое Красновской. «Впервые Роман увидел Зою Красновскую почти семь лет тому назад. Сейчас ему казалось, что это было страшно давно, ― душным июльским вечером он, выпускник университетского юридического факультета, в новом бежевом, но слегка запыленном от быстрой езды костюме, с букетом алых роз, промучившихся ночь в духоте вагона, вбежал по ступенькам дядюшкиного дома и был приветствован десятками радостных возгласов гостей, собравшихся на дядюшкино пятидесятилетие за тремя составленными буквой Т столами, занявшими почти всю террасу <…> После застолья на берегу реки был устроен фейерверк <…> затем предлагалась лодочная прогулка с зажженными факелами, в которой все гости, конечно же, приняли участие. Здесь-то Роман и обратил впервые внимание на пятнадцатилетнюю девушку, а точнее сказать, девочку, оказавшуюся со своим флегматичным балагуром-отцом в лодке Романа» (с. 305). Такова была первая встреча героя с героиней.

Зоя «была худенькой, черноволосой и черноглазой, подвижной, как обезьянка, и удивительно милой» (с. 305). В этом описании «традиционной литературной» героини просматриваются черты юной Наташи Ростовой, живой, *необыкновенно* живой, как сказано у Толстого. Если Наташа сравнивается с лягушонком (из-за ее большого рта), то здесь героиня сопоставляется с обезьянкой, но образы их обеих пронизывает живость и подвижность, обаяние и ум, отмеченные художниками («…она очень мила <…> И умна к тому же…»; с. 305). И хотя Наташа, по словам Пьера, «не удостоивает быть умной», не признать за толстовской героиней ум (сердца) нельзя.

В следующий раз герой повстречал героиню через два года. «…во внешности и характере Зои произошли невероятные изменения, так что перед Романом предстала совершенно другая, будто заново рожденная, личность, неведомая и необычайно притягательная. Все яркие черты детского характера Зои, что выделяли ее из круга подружек, нашли себе не менее яркие эквиваленты в характере восемнадцатилетней девушки, развившись и преобразившись с такой чистотой, быстротой и последовательностью, что Роман не мог поверить своим глазам. С новым, будоражащим и волнующим чувством он отмечал, что там, где раньше было беспримерное озорство, теперь беспримерная для девушки смелость, где была детская хитрость ― теперь тонкий ум, где непомерное любопытство ― сейчас неутолимый интерес к миру» (с. 306–307). Характеристика Зои, написанная мысленным взором Романа, может быть вполне безошибочно переадресована взгляду князя Андрея, восхищенно наблюдающему за Наташей Ростовой на ее первом балу. И даже упоминание подоконника, на который (или на подобный) когда-то вскочила Наташа, восторженно восклицая: «Соня, Соня! Смотри какая ночь!» ― возникший рядом с образом Зои, сокращает дистанцию между этими образами.

Между тем, как уже говорилось, Сорокин не только «повторяет», он наслаивает один образ на другой, черты одного характера смешивает с другим. И в случае с Зоей рядом с Наташей Ростовой «неожиданно» (но литературно мотивированно) возникает образ Катерины Кабановой «от Островского», ибо именно этой героине хотелось, чтобы все «могли летать, как птицы» (с. 305). А на пересечении образов Наташи и Катерины рождается сорокинский образ красавицы Зои с глазами, «черными, как угли, и дурманящими, как винные ягоды» (с. 307). Правда, позднее, при встрече Романа и Зои в художественном пространстве настоящего, на прогулке в Крутом Яре, островско-катеринино стремление летать будет самой Зоей переадре-совано ее лошади: «Были б у моей Розы крылья, сейчас бы так и полетели с нею над землей…» (с. 338). Автор, с одной стороны, вырисовывает образ крылатого Пегаса (как и возможно было бы в классической литературе в сцене высокого духовного подъема), но и иронизирует одновременно, смешав «розы», «морозы», саму героиню, ее высокий порыв и Пегаса.

Но как бы то ни было введение в «русский роман» образа героини-возлюбленной обязательно и неоспоримо. Именно образ героини всегда позволял в русской литературе раскрыть сокровенные душевные качества главного героя. Так происходит и у Сорокина. Если сам герой, немного рисуясь, объясняет свой уход от адвокатской практики тем, что он «последнее время <…> был вовсе равнодушен к <…> подзащитным» (с. 329), то, конечно же, тонко понимающая его героиня возражает: «Для вас ― все что угодно, только не равнодушие. Вы не умеете быть равнодушным…» (с. 329). И патетика Зоиной оценки, данной герою, и традиционно-литературна, и анти-литературна одновременно в своей чрезмерной сентиментальности и «сахарности».

Мотив утраченной любви, разочарования в своей былой избраннице позволяет Сорокину продемонстрировать еще одну типичную черту героев литературы ХIХ века ― искусное владение «наукой страсти нежной». Встретивший Зою через три года и найдя ее совершенно иной («холодная красотка с патологическим кокетством», с. 340), герой Сорокина наблюдает ее отношения с Воеводиным и не может поверить, что героиня могла его предпочесть ему («принимает идиотские комплименты этого клетчатого паяца», с. 340). Сюжетный «любовный треугольник» заставляет вспомнить такие же (или очень сходные) терзания Чацкого в отношении к Софье и Молчалину (особенно с учетом временного интервала их разлуки: те же три года, как и у Грибоедова, тот же мотив писем, которые не писал Чацкий, но которые писал, но не получал на них ответа Роман). Финалом же наблюдений героя отношений Зои и Воеводина становится меткое (почти онегинское) замечание: «Если она полюбила Воеводина или еще кого-то, то отношение ко мне по всем законам женской психологии должно быть мягкое и доброе…» (с. 341). Герой Сорокина судит, как специалист, высказывает суждение, свидетельствующее о его опыте в той самой «науке» и понимания женского характера, по законам литературным или жизненным.

Тот же «любовный треугольник», а точнее ― один из его участников ― приводит к еще одной литературной параллели. Кажется, незначительной, но при ближайшем рассмотрении весьма важной. Образ «Клетчатого», «странного молодого человека», жениха Зои (с. 336), со всей очевидностью своего внешнего облика («клетчатая фигура», с. 336; «клетчатый паяц», с. 340; и др.) явно от-литературен и отсылает и к «Братьям Карамазовым» Ф. Достоевского, и к «Петербургу» А. Белого, и, например, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите». Образ «клетчатого» тем более обретает черты булгаковского героя, что появляется на фоне «черной фигурки» (с. 335) Зои с ее «черным бархатным платьем», «небольшой черной амазонкой», с ее «черными быстрыми глазами» (с. 334). Даже имя «Зоя» в данном контексте начинает обнаруживать звуковые переклички с именем героев Булгакова. Именно о «клетчатом» и о Зое будет сказано в прошедшем времени: «успели *умереть* со скуки» (с. 334). Случайно оброненный фразеологизм у Сорокина оборачивается сигналом к восприятию последующих финальных событий романа. Уже отмечалась Зоина (около-булгаковская «Зойкина…») страсть к свободе, родственная устремленности к свободе главного героя. Надо заметить, что «упоенная жажда свободы» героини в конечном итоге оказывается сродни жажде свободы булгаковских Мастера и Маргариты с их знаменитым финальным возгласом: «Свобода! Свобода!». Дарованный Иешуа героям Булгакова искомый и вожделенный ими покой-небытие, достигнутый через физическое умерщвление и разложение, задолго до завершения произведения Сорокина «литературно» подготавливает финал-преображение сорокинского Романа.

Между тем, «следуя» традиции русского реалистического романа, Сорокин неизбежно должен был привести своего героя к новой, конечно же, возрождающей и очищающей любви. Так и происходит с Романом. Во время пасхальной службы он замечает в храме незнакомую девушку: «Там стояла девушка лет восемнадцати в глухом темно-зеленом платье и такого же цвета шляпке, вуаль на которой была откинута наверх, открывая девичье лицо, светящееся той вдохновенной радостью праздника, которая посещает человека только в эти годы. Это лицо не было красивым, но очень милым и доверчивым, с мягкими правильными чертами. Радость, написанная на лице девушки, как и красота ее, тоже была не яркой, а тихой и глубокой, она вся словно светилась этой радостью, этим чистым и спокойным светом» (с. 346). Возвышенный и духовный образ героини вполне традиционен: «…девушка стала смотреть пред собой своими радостными зелеными глазами, ее полуоткрытые губы, казалось, шептали слова молитв. Она была настолько зачарована происходящим, что, казалось, ничего не видела» (с. 347). По всем законам литературы повзрослевший и поумневший сорокинский герой должен был преодолеть в себе страсть и ощутить настоящее чувство глубокой всепроникающей любви, его страстная героиня-Кармен должна была быть потеснена смиренной Офелией.

Любовь всегда возрождала героя русской классической литературы. Сорокин то же самое проделывает со своим героем, причем процесс возрождения героя уподобляет возрождению Христа. Роман возрождается благодаря новому чувству: «Это ослепление юной души тотчас поразило Романа, живо напомнив его собственные восторги десятилетней давности; в зачарованном лице девушки он увидел себя. И, устыдившись своей недавней печали, тоски, он впервые за всю заутреню улыбнулся» (с. 347). И как бы в ответ на эти мысли героя «вокруг уже пели»: «”Христос воскресе из мертвых, смертью смерть поправ”», «отец Агафон ходил по церкви с кадилом и громко сообщал радостно расступающемуся народу чудесную весть: “Христос воскресе!”» (c. 347). Как Христос, Роман возродился ― и этот мотив не столько циничен, сколько вновь литературен, по-своему тоже «традиционен»: именно в таком виде представлен образ горького пьяницы Венички в «Москве ― Петушках» Вен. Ерофеева и также «смело» уподоблен Христу. И почти так же, в тех же выражениях, то ли от чувствований, то ли от спиртного совсем вскоре Роман вдруг начинает ощущать «божескую любовь» ко всему и всем: «От выпитой водки ему вдруг стало легко и хорошо на душе, он вновь почувствовал искреннюю любовь ко всем этим простым добрым людям, и эта любовь, граничащая с умилением, вытеснила не только тревожные, но даже ироничные помыслы. Он смотрел на Зою, на Воеводина и искренне желал им счастья; он любил Надежду Георгиевну, Антона Петровича и, улыбаясь, пил за их здоровье; он любил всех родственников и приживалов о. Агафона, он любил эту безымянную девушку с ее седовласым немногословным отцом…» (с. 351). Сорокин балансирует на грани художественно допустимого: он «идеализирует» своего героя и тут же (в тех же словах) «развенчивает» его.

Мотив возвращения на родину, к его былым воспоминанием и его давней возлюбленной, в ряде произведений русской классической литературы оказывается связанным с мотивом памяти, мотивом ответственности героя за происходящее на его «малой родине». Именно такое чувство переживает и герой «Романа»: «Я уехал отсюда. Уехал навсегда…» (с. 374). Между тем это земля его отцов, земля его предков, и возвращение к ней порождает в герое серьезные мысли о связи времен, о связи поколений: «Неужели и это все: склоны, поросшие густой травой, и ракита, гнущаяся к воде, и сама река ― было тогда? ― думал Роман. ― Неужели эта глинистая земля, эти валуны возле мостика помнят татар и Смутное время, пугачевских мужиков и французских гвардейцев?» (с. 293). Однако выводя некий литературный мотив, обозначая его пунктирно, Сорокин не заботится о его развитии. Он суммирует. И тогда далее мотив памяти развивается в тексте Сорокина очень характерным для него способом: начав с одного, с боли за брошенную родную землю, с мысли о связи поколений, герой как-то незаметно переходит к иным наблюдениям, уходит в иные размышления, и тогда даже свой родной калужский пейзаж ему видится чужим, неродным, «испанским»: «Какое все-таки странное место <…> И какое оно не русское. Как будто взяли кусок испанского берега да и перевезли сюда…» (с. 375).

Мотив любви к природе и слиянности с ней присущ едва ли не каждому произведению русской классической литературы. Прием природно-психологического параллелизма помогает авторам русского реалистического романа передать глубину внутреннего мира героя, его тонкий психологический рисунок, обнаружить этико-эстетические ценности, заключенные в душе персонажа (нередко спрятанные от чужих глаз). Природа, отношение к ней, как «лакмусовая бумажка», всегда позволяла отечественным художникам выявить важнейшие компоненты русской души и глубину внутренних слагаемых характера героя, его душевно-нравственные переживания. Таким же образом работает пейзаж и в романе Сорокина. Он неизменно существует рядом с героем, служит раскрытию характера героя (героев), кажется, передает тонкость его (их) душевных движений. Но у постмодерниста Сорокина данный параллелизм оказывается настолько прямолинеен и очевиден, что играет скорее на развенчание героя, чем на обнаружение возвышенности и глубины его внутренних чувств.

Пейзаж открывает пролог «Романа» Сорокина. Картинами природы начинаются обе части романа. Образы чудесных русских природных этюдов присутствуют в каждой главе. Это могут быть живописные пейзажи безграничных русских просторов, в дали которых обязательно различимы безбрежные леса (и обязательно «синие леса»), это может быть удивительно красивый берег реки, обязательно высокий, заросший высокими травами и усеянный яркими полевыми цветами, это могут быть безбрежные луга и лесные поляны, обязательно окруженные строем белоствольных русских берез. Это может быть и просто букетик цветов: «Что может быть красивей, милей и проще букетика из луговых цветов и трав, собранного в горячую пору сенокоса?» (с. 407). Риторика вопроса, сентиментально-романти-ческий флер, мягкость построения фразы, «устойчивые» эпитеты («горячая пора сенокоса»), с одной стороны, погружают в привычный мир русской прозы, с другой ― «выдают» ироническую улыбку самого автора.

Герой сорокинского романа неразрывно связан с природой, он ощущает в себе присутствие некой «жгучей связи», которая пронизывает всю его натуру, обнаруживает непреодолимую сопричастность природному миру вокруг: «Оперевшись руками о подоконник, Роман долго вглядывался в необычный пейзаж <…> Он всегда остро чувствовал связь с родной природой, а иногда и вовсе ощущал себя частью этих полей и лесов, переживая в душе все их перемены…» (с. 341). Связь героя с природой «вечна», несокрушима, неразрывна. Однако «глубина» проникновения в понимание природы столь велика у Сорокина, что его ищущий и мыслящий герой не ограничивается только приятием природы, он умеет понять разность между собой (человеком) и природой (творением Бога: «природа существует объективно, она онтологична», с. 415). Герой страстно желает слиться с ней и понимает невозможность этого. Ощущая себя частью природы, герой тут же (диалектически, по-сорокински) опровергает себя: «Какая все-таки благодать разлита в природе, ― думал Роман. ― Человек прикасается к лесу или лугу, активно вмешиваясь в их жизнь, но *не* становится частью их, ибо природа навсегда отделена от него <заметим, что эта или сходная «отделенность» будет замечена и выражена в тех же словах Романом в связи с отношением к народу>. Зато на человека сходит ее благодать, делая его чище, проще и добрее…» (с. 415). Герой словно бы сливается с природой в каждом эпизоде, где только появляется хотя бы малоуловимая («акварельная») зарисовка родных пейзажей. Однако связь героя с природой ― одновременно ― традиционно трагична (или драматична). Природа разделяет людей, позволяет обнаружить и обозначить неразрешимое (трагическое все-таки в эстетическом плане) противоречие между миром природы и человеком, между деревней и городом. «Кто добрее и чище ― крестьянин, живущий среди природы и возделывающий ее, или городской рабочий механического завода, ежедневно имеющий дело с мертвым металлом? Кто безыскуснее, беззлобнее? Кто менее развращен и более богопослушен? Кто более искренен, человеколюбив? Конечно, вот эти бородатые, невзрачные на вид мужики…» (с. 415). Потому (хотя причинно-следственные связи в тексте Сорокина лишены причин и следствий) едва только увидев родные места, в самом начале романа, на пути в отцовское (точнее дядюшкино) именье, герой восклицает: «А места наши <…> я ни на какие столицы не променяю… <…> Нам этих вот полях, березах, на таких мужиках, как ты <обращение к крестьянину-возчику>, все столицы и держатся!» (с. 276). Как и в предшествующих случаях, Сорокина не заботит развитие мотива, он не озадачен этим, ибо до него это уже сделала русская литература: все осмыслила, все описала, все разъяснила. Художник словно бы нанизывает все возможные сюжеты и образы на одну нить еще одного, создаваемого им, традиционного (и современного) русского романа.

Мотив противопоставления города и деревни, начатый еще в ХIХ веке, но особенно ярко прорисованный в произведениях так называемой «деревенской прозы», естественным образом становится частью «большого» романа Сорокина. По-литературному убедительно и органично звучат сетования и обещания героя «Романа» на этот счет: «»Да и вообще, ну ее к чертям, эту учебу, службу, зависимость! ― весело воскликнул Роман, сдвигая шляпу на затылок <ср. есенинское: «Я иду долиной, на затылке кепи…»> и всей грудью вдыхая чудесный весенний воздух. ― Посмотрите, какая прелесть вокруг! Эти поля, этот лес, ждущий пробуждения. И скоро все это оживет, засверкает, зашумит… я так рад, что снова здесь! Как здесь хорошо. Как чудно. Ей-богу, теперь отсюда ― никуда. К черту эти города, эти спруты, перемалывающие людей. Нет ничего лучше и выше природы» (с. 301). И образ «перемалывающего» людей города заставляет вспомнить «Фабрику» Блока или «Молох» Куприна, но одновременно и прозу современных деревенщиков (особенно В. Белова с его романом «Все впереди») ― в связи с «вкраплением» почти незаметного, теперь привычного, но «несвоевременного» в пространстве сорокинского романа слова «спрут».

Природа в русской литературе всеми художниками традиционно признавалась источником философичности, толчком к началу философских размышлений того или иного персонажа (см. лирический герой Фета: «Учись у них: у дуба, у березы…») ― и отказаться от использования данного мотива Сорокин (намеренно) не мог. Природа склоняет Романа у Сорокина проявить способность к философским раздумьям, самому стать почти вровень с мыслителями. Размышления героя о природе поднимают его над обыденностью мира, приводят его к мысли об идеализме (в данном случае Беркли), к отрицанию субъективности миротворения: «Мы слишком ничтожны, чтобы своими ощущениями создать этот мир, а называть его миражом ― грех еще больший. Природа создана из ничего, она существует помимо нас, как платоновский эйдос, как кантовская вещь в себе, и в этом главное чудо, главное доказательство Божественного промысла» (с. 415). Однако отрицаемые «идеализмы» героя окажутся противоречиво-органичны ему самому, его «философии» ― героя, который стремится к преодолению плоти ради высвобождения духа, освобождения души от тела.

Мотив любви к природе в русской классической литературе напрямую связан с мотивом любви к народу, однокоренному слову того же семантического гнезда: «*род* ― при*род*а ― на*род*». Образ народа неоднороден, сложен и многосоставен у Сорокина и включает в себя основные типы русского мужика, представленные в русской литературе. Герой «Романа» любит и знает народ, помнит имена и семейные истории, например, возчика Акима, конюха Архипа, лодочника Саввы, старшего артельного Фаддея Гирина (некрасовский Ермил Гирин, вероятно, мог бы быть его предком[[50]](#footnote-50)) и др. Герой в традиции отечественной литературы умеет разглядеть в народе искомую и вожделенную им свободу, восхищается им (и ею): «И правда, какой народ способен смеяться с такой свободой и простотой, с таким неподдельным беззлобным весельем?»[[51]](#footnote-51): «Роман с жадностью вглядывался в смеющиеся лица, они смеялись так, словно это был их последний смех, смеялись, как будто расплачивались свободной роскошью смеха за столетия серой несвободной жизни, смеялись, забыв себя…» (с. 417). Автор привычно-традиционно выражает восхищение, при этом по-концептуалистски пытается вместить в одну фразу все: и мощь народного смеха, и тут же ― традиционные сетования героя-интеллигента (именно его, а не представителя из народа) по поводу не-свободы свободной и свободолюбивой русской нации.

Наряду с традиционной «народнической» идеей (любви и восхваления, мысли об одаренности русского народа) Сорокин не упускает из виду и проблему отсталости нации, неразвитости и забитости русского народа. Если одни герои романа Сорокина утверждают, что «Россия сама свой путь выбирала» (с. 398), то другие напоминают о призвании варягов, аргументируя особость «русского пути» тем, что России всегда «нечем <было> выбирать-то, у ней головы своей сроду не было»: «Как только из землянок выползли наши незабвенные предки, так сразу к варягам челом бить ― дайте правителя, сами собой править не в силах. И вот, s’il vous plait, Рюрик, Трувор, Синеус…» (с. 399). В представлении Клюгина, сельского доктора, Россия литературна «по-щедрински» и «традиционно» представлена «лаптями» да «балалайками»: «Лаптем щи хлебали, на Константинополь молились, перед татарами спину гнули» (с. 399). Сорокин не допускает «перевеса» в споре о судьбе России в пользу чьей-либо стороны. Он вполне «объективно» стремится представить и другие традиционные версии русской истории: «Всей нынешней Европе России надо в ноги поклониться, что она себя кочевникам в жертву принесла» (с. 399)[[52]](#footnote-52). Знакомые по учебникам истории идеи «русской миссии», исторического предназначения Руси в том или ином виде сталкиваются в романе, вбирая разные, но обязательно традиционные, по сути своей достаточно «объективные» (или долгое время считавшиеся таковыми) идеи. В отличие от писателей ХIХ века Сорокин не ищет пути России, не относится к обсуждению «вечного» русского вопроса всерьез, но ему как концептуалисту это и не нужно, он создает мозаику из известных исторических «версий», играет с ними, не особенно заботясь об «идее» и «истине». Для писателя-постмодерниста истины нет, она не достижима ни при каких условиях, любая абсолютная истина относительна в своей сущности. Сорокин жонглирует устойчивыми теориями, доказывая как их весомость, так и их легковесность. Писатель не склоняется ни к одному из полюсов ― в игровом ракурсе, кажется, оторванном от идейности искусства, писатель сталкивает различные идеи, не особенно обременяя себя выбором аргументации в пользу правдивости и объективности той или иной теории, а появления «новой» истины он даже не ожидает (не программирует), ибо в традиции современной художнику литературы доверия к «научному» знанию все равно существовать не может.

Оторванный от назидательности, Сорокин тем не менее «успевает» в ходе спора героев о судьбе России произнести то, что может быть отнесено к зоне его, авторского, голоса: «Вообще, мне кажется, нам, русским, надо поменьше впадать во всякого рода крайности. Это касается и собственно жизни, и взглядов на жизнь. У русского если не черное, то непременно белое, а не серое…» (с. 400). Но и эта позиция одного из героев Сорокина (Рукавитинова) тоже не обретает статуса «истины в последней инстанции», тоже осп*о*ривается и тоже обнаруживает свои «традиции» в истории русской литературы и русской философии[[53]](#footnote-53).

Поскольку Сорокин пишет «русский традиционный» роман, то вопрос о судьбе России занимает в нем достаточно большое место («почему мы так много говорим о России, о русской душе, о русском мужике»; с. 400) ― и этот вопрос даже выводится на уровень «мировой» проблемы. Так, один из героев-спорщиков назван «Гамлетом Крутояровским» (с. 401), и этим «высоким», но ироничным сопоставлением автор снижает и снимает, фактически сводит «на нет» важность и «извечность» данной проблемы. Не случайно именно в связи с традиционным вопросом веры или неверия в Россию (тютчевское «В Россию можно только верить…») герой Клюгин в духе Станиславского (в противовес Тютчеву) воскликнет: «Не верю!». И эта позиция в отношении к «русскому вопросу», может показаться, выглядит для писателя-концептуалиста самой убедительной, но на самом деле оказывается «одной из…» в рамках создаваемого им «мозаичного» романа.

Между тем художник не останавливается на этой полу-серьезной ноте в вопросе о народе и России. Он «играет» дальше и вводит более широкий литературный контекст. О Гамлете-Клюгине будет сказано: «Циник. Циник и фигляр. Ничего не признает, никого не любит. Базаров какой-то доморощенный» (с. 402). При этом позиция главного героя, который молчал весь этот спор, будет сформулирована автором еще проще и современнее. Уже в ночи, когда споры о России улягутся, Роман скажет: «Три года назад я действительно любил говорить о России. Потом я любил думать о ней. <…> Теперь я люблю жить в России…» (с. 403). И эта позиция главного героя, с одной стороны, кажется проще и прагматичнее, с другой ― как ни странно для постмодерного произведения, по-своему традиционна и даже философична (вспомним знаменитый вопрос Обломова в ответ на призыв Штольца читать, бегать, служить, суетиться: «А жить-то когда?..» ― спрашивал гончаровский герой).

«Серьезный» спор о России, о русском народе и русской душе, занимающий в романе Сорокина несколько десятков страниц только в одной главе, не считая его «разбросанности» по всем главам романа, обнаруживает «традиционное» разнообразие типов, которые выводятся в романе писателем. Спор о России и русском мужике выявит и «желчную слабость мизантропа Клюгина, и наивность славянофильских притязаний Красновского, и осторожность раба науки Рукавитинова, и простодушное барство Антона Петровича <Воспенникова>» (с. 405). Уже для одного только спора число разнообразных точек зрения, позиций, философий, типов персонажей достаточно велико и «традиционно» (по-литературному привычно, особенно на период русского реалистического романа середины ХIХ века). Традиционно и то, что сам русский мужик не принимает участия в этом споре: крестьянин Аким, «выпив водки и закусив подогретой на костре курятиной» в течение всего длительного спора преспокойно спит «в телеге, стоявшей неподалеку» (с. 393) и не просыпается, ни разу не переворачивается на другой бок, даже не поднимает головы: спор о России и мужике-народе его, русского мужика, не касается. При этом важность спора о России в традиционном русском романе подчеркнута Сорокиным композиционным расположением этой главы. В преддверии знаменитого сорокинского «слома», по существу на месте кульминационного апогея, эта глава-спор почти завершает первую часть романа, готовя переход к началу части второй.

Образы представителей русского народа Сорокин рисует очень привычными мазками так, как это было сделано в русской литературе уже много раз. Например, лицо пожилого лодочника он «традиционно» сравнивает то с «печеным яблоком», то с «печеной картошкой» (с. 376). Слово «сачок» в духе народной этимологии (но «наоборот») он превращает в слово «сак» (с. 376), как бы лишая его ласкательно-уменьшительного суффикса, слово «огурец», «огурчик» превращает в «огур». И, с одной стороны, это как будто бы легкая ироничная лингвистическая игра (в которую в конце 1970-х ― начале 1980-х играли все современные писатели – вспомним «Пуськи бятые» Л. Петрушев-ской), но с другой ― это все тот же «традиционный» поиск корней (в самом прямом буквальном лингвистическом плане, и в смысле переносном ― поиск исторических родовых корней «деревенской <традиционной> литературы»). В «традиции» русской классической литературы Сорокин использует народные пословицы и поговорки, присловья и афоризмы, народные и псевдо-народные песни и др. для обрисовки персонажей и их бытия. Однако использование этих народных максим носит характер сознательно ограничительный, настойчиво повторяющийся, попросту ― однообразный. Так, выражение «первый блин комом»[[54]](#footnote-54) герой Сорокина с одинаковым успехом использует и применительно к охоте (случившемуся промаху), и к занятию живописью (случайно оброненному в воду картону с пейзажем) (с. 377, 392). Выражение «вот тебе, бабушка, и Юрьев день», само по себе уже давно отошедшее от своего первоначального смысла и для большинства уже утратившее свою связь с Юрьевым днем (19 февраля) и отменой крепостного права, выражавшее разочарование в проведенной реформе, легко и свободно используется героями Сорокина применительно к самым разным обстоятельствам, причем не столько «осудительного», сколько «восхитительного» характера: так, например, по поводу уже скошенного на ранней заре поля одной из одиноких крестьянок Антон Воспенников восклицает: «Вот тебе, бабушка Грудилиха», и Юрьев день» (с. 412). Понятно, что ни мудрости, ни народности такие повторы в себе не заключают, а их частотность и обес-*смысл*-енный «уплощенный» вид обнаруживают концептуально-игровой характер повествования, со-мнение Сорокина относительно русского народа, его национального характера и, главное, отражения его в классической русской литературе.

Частым мотивом русской классической литературы ХIХ века был мотив русского бунта, по словам героя «Капитанской дочки», «бессмысленного и беспощадного». Сорокин и его включает в свой роман, «цитируя» со ссылкой на Пушкина: «Нет бунта русского глупей и гаже», добавляя при этом: «Точнее не сказать» (с. 398). Наряду со смысловой игрой (подмена слов и снижение их оценочного восприятия: «глупый» вместо «бессмысленный», «гадкий» вместо «беспощадный») такого рода «цитация» выявляет степень «доверия» к сорокинскому цитированию: «*точнее* сказать нельзя».

Сорокин «не забывает» и об извечной интеллигентской «думе-печали» о русском народе, о противопоставлении, почти по Блоку, «Народа и интеллигенции»: «Но было в нем <во взгляде простого русского мужика> то, что сразу и навсегда разделяло Романа с этими людьми, ставило их в совершенно противоположные положения. Как ни старался Роман держаться проще с мужиками, близости не получалось; между ними всегда пролегало что-то вроде крутояровского оврага, даже когда они смеялись над одним и тем же, вместе ловили рыбу или охотились. Овраг этот существовал вечно, и моста через него не было…» (с. 382). Выход же из этого традиционного для русской интеллигенции раздумья о судьбе мужика Сорокин выбирает простой и однозначный: «Но я люблю их и буду любить всегда», ― произносит Роман и тем снимает все наметившиеся было противоречия в его душе. «Литературно» поддерживаются эти мысли Романа и высказываниями либерала-помещика Красновского: «У мужика смекалки подзанять не грех. Мы с вами привыкли на них свысока смотреть, а выходит многому у них поучиться придется. Многому…» (с. 396). Вырванная из контекста фраза звучит, кажется, убедительно и почти философично, тем более что она произнесена профессором истории, однако касается она (как всегда у Сорокина) вещей совершенно иных, самых простых и мало связанных с философствованиями: а именно ― в данном случае практических навыков рыбной ловли.

Образу русского национального характера, а шире ― своеобразию русской национальной жизни, как известно, сопутствует мотив русской бани, не единожды отраженный в отечественной литературе (начиная с «Повести временных лет» и сказок Афанасьева, вплоть до А. Толстого, Л. Толстого, Чехова, Бунина и др.).

Баня Сорокина описана необычайно ярко и талантливо. Чудесно описано само помещение бани: «Два подслеповатых окошка освещали баню. В левом дальнем углу располагалась большая печка-каменка с сорокаведерным чугунным котлом, справа во всю стену, словно вавилонский алтарь, возвышался ступенчатый полок; несколько шаек, ковшов, лавок, скамеек и стульчаков разных форм и конструкций стояли то тут, то там; в правом ближайшем углу размещался массивный стол с музыкальной шкатулкой и специальным бочонком, выдолбленным из ели, не позволяющим находящемуся в нем квасу нагреться в жарком воздухе… <и т. д.>» (с. 433). Не менее великолепны картины «опаривания» Красновским участников церемонии, так же как и мысли главного героя: «Так можно лежать целую вечность <…> Лежать и наслаждаться этими обжигающими ударами. Какая простота и сила в русской бане. Топится по-черному, сама ― примитивной конструкции: вода, огонь да камень. И этот веник, размоченный в кипятке. Но вот он ударяет тебя по спине, и сколько прелести, радости, сколько силы в этом!» (с. 435). При этом, казалось бы, живое описание бани вновь пересыпано устойчивыми оборотами и штампованными характеристиками (здешняя баня была, конечно же, с «*подслеповатыми* окошками»; она большая и просторная, так что, «по словам Красновского, в ней могла бы спокойно выпариться и вымыться *рота солдат*», с. 433). В последней характеристике важно подметить то, что фразеологически оформленный оборот, уже сложившийся афоризм («могла вымыться рота солдат»), Сорокин переадресовывает, «приписывает» конкретному герою («по словам Красновского»), как бы выводя его из недр «народного слова» и наделяя псевдо-авторством. Интенция автора как бы иронически противо-направлена. В процессе «парения» героем, конечно, ощущается сила («сколько силы в этом!»), после мытья в бане герой «словно родился» (с. 437) и мн. др. А наряду со старыми и забытыми словами в этой же сцене *вдруг* (по-сорокински) звучит современный бюрократический «кворум» (с. 434), военно-песенный «В воздухе пахло грозой» (с. 437), революционное «господа буржуи» (с. 438) или известное кинематографическое «Гардемарины, вперед!» (с. 437).

При этом и у русской бани, по Сорокину (или «по Русской Литературе») есть своя философия: «Наши прадеды и прапрадеды парились так же <…> И тот же самый веник ходил по их спинам, и такой же пар обжигал их, и все было таким же, как сейчас, и эти мокрые доски, и шайки с водой, и мочало. И люди. Человек нисколько не изменился за эти века. И никогда, никогда не изменится» (с. 436). Уже ожидаемо, что после многократно повторенных «то же» и «те же» герой вскоре перейдет к тому, как меняется человек и как быстро происходят в мире эти изменения, «не заметишь», но сейчас Сорокину важно подчеркнуть связь времен, почти традиционную «преемственность поколений» (пусть и на примере бани, так веселее). А восторженные придыхания героя в этом внутреннем монологе изобличают иронический взгляд автора, некоего «Deus ex machina».

Наряду с героями-идеологами, дворянами-либералами русская литература вмещает в себя и образ старосветских помещиков, гоголевских по преимуществу персонажей, но колоритных и ярких настолько, что они стали общелитературными, типичными и узнаваемыми. В романе «Роман» эту роль Сорокин отдал семье сельского священника Агафона Огурцова и его верной попадье Варваре Митрофановне. «Это была милая простодушная чета, и он и она до удивительного походили друг на друга. И Федор Христофорович, и Варвара Митрофановна не отличались высоким ростом, имели полное сложение, пухлые короткие руки с пухлыми белыми пальцами, мучнистые, слегка одутловатые лица с почти одинаковыми маленькими круглыми носами, походившими на молодой розовый картофель. Отец Агафон был пятидесяти восьми лет, носил рыжеватую с сильной проседью бороду и такие же по цвету длинные, до плеч, волосы, обрамляющие гладкую розоватую плешь. Его маленькие вострые глазки с рыжеватыми, а поэтому незаметными ресницами непрерывно моргали, словно стараясь поспеть за ртом, не закрывающимся ни на миг. Службу и приходские дела о. Агафон вел исправно, хоть и с некоей суетливостью, причиною коей были отнюдь не скаредность и расчет, а особая склонность его мягкого и отзывчивого характера. Сердце у о. Агафона было добрым, крутояровцы его любили и уважали. Варвара Митрофановна была лет на шесть моложе супруга и ничуть не отставала от него в суетливой подвижности членов и в непрерывных словоизлияниях. Огурцовы жили в Крутом Яре уж более тридцати лет, детей им Бог не дал, зато у них был прекрасный яблоневый сад с пасекой в пятьдесят колод, большое подворье с бесчисленной скотиной и птицей и просторная, изукрашенная местными древорезами баня с купальней, стоящая на речке на крепких дубовых столбах» (с. 319). Наряду с отзвуками гоголевских образов в тексте Сорокина прочитывается и образ еще одной литературной четы, отца и матери Базарова, лекаря, хотя и не духовного отца, но весьма близкого к этой роли на селе.

Мотив воспоминаний (красивое троекратное ритмизующее «вспомнил») с особой силой звучит в связи с образом этих «старых» (и по возрасту, и по времени их жизни в литературе) героев: «И сейчас <…> слушая непрерывный поток восторженных, радостных и удивительных восклицаний, Роман сразу вспомнил все свои шалости в их доме, вспомнил пироги и кулебяки, печенные Варварой Митрофановной на его именины, вспомнил их сад, где он валялся в траве, пасеку, где ел сотовый мед, запивая молоком, купальню, с мостков которой нырял в речку» (с. 320). Именно рядом с ними, служителями крутояровской церкви, юный герой, конечно же, «впервые уверовал в Бога…» (с. 320). Речь именно таких героев должна была в русской литературе быть усеяна фольклорными оборотами и восклицаниями, что и происходит у чуткого к слову Сорокина: «…соколик наш сизокрылый», «голубок ты наш ясный» (с. 322, 324) ― любовно называет Романа Варвара Митрофановна.

Мыслящий, думающий, ищущий герой Сорокина, обращенный к проблемам России, народа, родной природы, через все эти проблемы традиционно, привычно для русской литературы приходит к мыслям о себе, и следовательно, не может не прибегнуть к форме дневника (почти вслед за «журналом» Печорина или многочисленными «Записками…», начатыми еще Пушкиным-Гриневым, а продолженными Гоголем, Достоевским, Булгаковым и мн. др.). Как и положено литературному герою, Роман доверяет дневнику свои самые сокровенные мысли, и как для творческого человека, художника, почти поэта (судя по его мировосприятию), одной из главных для него тем становится тема предназначения (поэта, художника, творца) и тема его творчества, неизменно связанная с проблемами всего мироздания. «15.VII. Отчего человек хочет непременно что-то добавить к созданному Богом миру? Он пишет картины, книги, сочиняет стихи, создает философские системы, наконец, строит небывалые сооружения, как бы дополняя промысел Божий. Не оттого ли это, что после нашего грехопадения мир отошел от нас и стоит в отдалении, а мы всеми своими книгами и картинами, симфониями и дворцами стараемся заполнить эту брешь, эту полосу отчуждения, пролегшую между Миром и Человеком? Навсегда ли она? Мне кажется, что навсегда. Так значит, все наше творчество ― лишь смертная тоска по утерянному раю, по тому времени, когда мы были вместе с миром, вместе со всей природой, вместе с Богом? Но была ли у нас тогда свобода воли? Трудный вопрос…» (с. 423). Исповедальная форма повествования, традиционная для литературы, вместе с тем естественным образом привносит в текст элементы собственных мыслей Сорокина о творчестве и предназначении писателя. Собственно «сорокинским» штрихом становится не-традиционное разрешение заданного героем самому себе вопроса. Традиционно русская реалистическая литература на вопрос о преодолении увиденной героем «бреши» отвечала так, что она (эта брешь), без сомнения, преодолима и преодоление это возможно именно через творчество. Пушкинское «Весь я не умру, душа в заветной лире мой прах переживет…», цветаевское «Моим стихам, написанным так рано… придет черед» и мн. другое. Однако сорокинский герой отвечает на этот вопрос отрицательно. И, кажется, в самом ответе ощутимы мысли создателя, мысли творца, представления самого Сорокина. Но, не желая быть узнанным, не желая снимать маску, Сорокин сознательно патетизирует отдельные слова, вводя во внутренний монолог героя прописные буквы (Мир и Человек), со всей очевидностью не свойственные современному человеку и писателю Сорокину. Автор в избранной манере иронизирует в приводимых дневниковых записях, но он и в меру серьезен. Писатель отрицает смыслонаполнение концептуалистской литературы, но в рассматриваемом фрагменте (отчасти) различима и его личностная позиция ― и она глубока и заслуживает внимания.

«Печоринский» дневник находит свое развитие в лермонтовских псевдо-цитатах, к которым обращаются герои «Романа». Антон Воспенников восклицает: «Печально я гляжу на наше литературное поколение. Грядущее его иль пусто, или темно. А настоящее ужасно <…> Безыдейность, безнравственность, бесталанность ― вот три Б, на которых покоится нынешняя русская литература» (с. 425)[[55]](#footnote-55). Понятно, что к саморефлексии главного героя Сорокина эта трансформированная цитата не имеет отношения, но ясно, что игровой (и отчасти ернический) подход ощутимо прочитывается в монологе либерала-дворянина. Сорокин едва ли не воспроизводит суждения и оценки «Идущих впереди» (хотя по времени их «борьба» с писателем будет позднее), позволяя герою высказать идеи противников современного искусства, в том числе и идеи противников творчества самого Сорокина. И хотя эта реплика Антона Петровича одна из самых современных в романе, но, между тем, и в ней можно увидеть устойчивую литературную традиционность: от-литературное столкновение нового и старого, прошедшего и настоящего, мнения отцов и детей.

В приведенных выше словах Воспенникова-старшего о современной (ему или Сорокину?) литературе звучит и еще один мотив: возвеличивание России перед Европой. «И это ― русская литература, литература Пушкина, Тургенева, Толстого! Литература, на которую равнялась Европа…» (с. 425). Россия, в представлении героя, ― центр мира. Не Россия ориентируется на Европу, а, по утверждению Антона Петровича, Европа на Россию. Однако эта «почвенническая» идея не находит своего подтверждения в реальности: имя «нашего всё» Пушкина не было известно в Европе как тогда, так (по существу) и теперь. В своем развитии именно русская литература апеллировала к европейскому Просвещению, а позже к германскому сентиментализму и романтизму, а не наоборот. Именно с переводной литературы начинался Державин (его горациевский «Памятник»), Жуковский (его бюргеровские «Людмила» и «Светлана»), даже Пушкин (его байронические поэмы). Не требует доказательства тезис о величии русской литературы, о влиянии Ф. Достоевского и Л. Толстого на западную литературу второй половины ХIХ века, но в рамках романа Сорокина очевидна вне-историчность суждения героя, как очевидна и игра писателя с его (непросвещенным, массовым) читателем, апелляция к идеологическому штампу и «перевертыш» его. Или попытка зародить сомнение в восприятии действительно неоднозначной роли русской литературы для Европы или европейской литературы для России.

Россия в классической русской литературе всегда воспринималась страной благословенной и благословленной Христом. Для русского сознания «жизнь во Христе» едва ли не синонимична «жизни в России». Россия традиционно воспринималась русской литературой как страна богоизбранная. Соответственно мотив любви к России у Сорокина почти естественным образом перетекает в мотив любви к Богу, к Христу.

Образ Христа, сопровождающий мотив божьего промысла, затрагивается Сорокиным (его героем) прямо и определенно. Герой сливается с духом Божьим, растворяется в нем (отчасти это уже звучало применительно к «возрождению» героя через любовь). Но Сорокин продолжает: «Роман любил Христа как Бога, но как человека он *переживал* Его. Это было сложное, невыразимое чувство, целиком охватывающее Романа и заставляющее его отождествляться с Иисусом, ощущая все движения Иисусовой души. Роман все пропускал через свою душу: Нагорную проповедь, исцеление прокаженного, моление о Чаше. Во всех случаях душа его трепетала радостью, и он явственно понимал, что такое быть в Духе...» (с. 342). Внутренний монолог героя как будто бы искренен и патетичен, если не заметить «материализации» («опредмечивания») метафоры «быть в духе» («быть не в духе»). Сорокин буквализирует образ («понимал, что значит быть в Духе») и тем самым достигает комического (по-пост-модернистки низвергающего) эффекта.

Как уже отмечалось, ряд событий романа «Роман» разворачиваются накануне Святого Воскресения, в канун Пасхи. Герой мучительно (игрово) переживает страдания Христа: «И только слова “распят же за ны при Понтийстем Пилате” давали волю боли и отчаянью. Роман понимал, что распятие поистине самая страшная казнь для человека: подвешенный между небом и землей, оторванный от людей и от Бога, он умирает, чувствуя страшное сиротство и физические страдания. Только смерть способна избавить его от мук. И все существо Романа содрогалось, чувствуя, как широкие четырехгранные гвозди намертво входят в его ладони…» (с. 342). Мысль о спасении через смерть («только смерть способна избавить его от <земных> страданий»), прозвучавшая здесь посредством сознания героя, обращенного к Христу, впоследствии (к концу романа) получит свою «убийственную» реализацию (тоже «буквализацию»). Возрождение Христа через смерть становится непосредственным «указанием» для героя спасти мир, человека, возлюбленную, себя. «Смертью смерть поправ…».

К мотиву богобоязни и божьего промысла примыкает у Сорокина и мотив «о мертвом теле и живой душе» (с. 322). Вспомним, например, «оксюморонное» по своей сути название поэмы Гоголя «Мертвые души».

В традиции русской литературы всегда было превозносить духовность русского народа, оставляя почти без внимания тело. Пожалуй, только Пушкин позволил себе (и герою) высказаться на этот счет иначе: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей…». Обыкновенно в русской литературе противопоставление «тело ↔ душа» выписано почти контрастно, а учитывая стремление Сорокина к освобождению души от тела (общеконцептуалистский подход, продемонстрированный писателем во многих его рассказах, повестях, романах), можно легко догадаться о важности этого мотива в романе «Роман».

В пределах художественного повествования Сорокина этот мотив прежде всего связан с образом и философией главного героя, но не менее прочно и с образом Андрея Викторовича Клюгина, фельдшера, местного Эскулапа (с. 322), который, по словам Антона Петровича, «давно уже телом мертв, а дух живет в нем, и ого-го какой дух» (с. 323). Клюгин еще один социальный тип в галерее знакомых образов русской литературы: он демократ, почти революционер: о нем говорится, что «двадцати пяти лет он, студент-медик Казанского университета, был арестован якобы за участие в антиправительственном заговоре» и «после суда провел семь долгих лет в Сибири на соляных копях» (с. 362). Он не то причастен, не то увлечен «процессом над политическими» (с. 364), и в связи с упоминанием каторги и Сибири возникает нестрогая аллюзия на петрашевцев и Достоевского. И хотя все сведения о героя представлены на уровне слухов («якобы» и «слышал»), но «приписка» его к Казанскому университету по-своему тоже знаменательна и «сигнальна», демократически-революционна.

Отношение к этому «странному» (с. 323) герою разное: кто-то называет Клюгина «человеком с чудинкою», кто-то просто «юродивым» (с. 323), кто-то сравнивает его с апостолом Петром, автор ― со слепым («повел с уверенностью слепого», 359; хотя и здесь автор несерьезно серьезен, слепота для него не есть отсутствие внутреннего зрения, он говорит об «*уверенности*» слепого). Герой Клюгин убеждает главного героя, что он верит не в «настоящую жизнь», как это было у героев классической литературы, а в «настоящую смерть» (с. 366). Именно этот герой подарит в качестве свадебного подарка молодой паре топор, которым Роман и «освободит» дух всех селян, в том числе и свой.

Главная особость персонажа Клюгина в том, что он «в храм Божий не зайдет, лба не перекрестит» (с. 323). Он видит жизнь не как дар Божий, а как «наказание», везде только грязь и вонь. Врач злобно жалуется: «Каждый смерд ползет ко мне за эликсиром бессмертия. Дескать, дай мне, эскулап, хоть каплю, чтобы прожить еще один день в грязи и вони…» (с. 359). Атеистический, «не-до-человеческий» характер героя видится в его сходстве с обезьяной, от который должен был, но (в Клюгине) еще не произошел человек (или уже умер в нем, вернувшись к биологическим первоистокам): «Андрей Викторович Клюгин был человеком необычной наружности. В свои сорок четыре года он имел худую сутулую фигуру, чуть выше среднего роста; худые руки его были длинны, костисты и придавали телу некое *обезьяноподобие*, особенно проявляющееся во время ходьбы» (с. 362).

Но самым замечательным в облике Андрея Викторовича была его «большая голова с лысиной и массивным белым лбом, нависающим над лицом. Голова была столь крупной, что почти не имела шеи, ― по всей видимости, постепенно вдавив ее в плечи. Казалось, что все тело Клюгина худощавое только потому, что ему приходится нести эту солидную, блестящую лысиной голову, в которой заключено главное богатство Андрея Викторовича ― его мозг» (с. 362). Заметим, не «ум», а физиологический ― «мозг». Первоприрода доминирует в образе Клюгина. Ему не нужен Бог, ему не нужна наука, ему не нужна цивилизация. Его эволюция ведет его в обратном ― привычному ― направлении, но это не деградация, это возвращение к первородному (дородовому) состоянию, даже более светлому, по Сорокину, чем состояние детства. Бессознательное небытие. Сознательное небытие. «Настоящая смерть», приравненная к «настоящей жизни».

Выражение «настоящая смерть» в таком понимании выглядит не-традиционным. Однако, если задуматься, то и этот мотив может обнаружить свою традицию в русской литературе. Другое дело, что интерпретация ее отдалена во времени и деталях от того литературного персонажа, с которым этот мотив может быть связан.

Наряду с Клюгиным мотив «умершего тела», но «живой души» отчасти развивает и поддерживает и деревенский «демократ», сельский учитель Рукавитинов. Это ему принадлежат слова о том, кàк мы привыкли понимать «волю», чтó мы называем «действием». Рукавитинов размышляет, задает главному герою уже, вероятно, не раз им обдуманный вопрос: «И не ошибаемся ли мы, безапелляционно награждая званием “безвольного” человека, сидящего в грязной каморке и пьющего дешевое вино, или какого-нибудь босяка, ставя в пример ему делового человека, трудящегося не покладая рук, пробивающего себе дорогу в жизни, по-нашему ― “волевого”?» (с. 303). И если в образе «безвольного» (в определении Рукавитинова) человека увидеть вместо мужика, пьющего дешевое вино, дворянина-аристократа, уже более десяти лет лежащего на диване в съемной квартире на Гороховой в Санкт-Петербурге, по фамилии Обломов, а за образом «делового человека», трудящегося «не покладая рук» и «пробивающего себе дорогу в жизни» его друга-антипода Штольца, то и эта мысль Сорокина-Рукавитинова не покажется новой, скорее узнаваемо традиционной, по-гончаровски русской. Другое дело, что Сорокин привносит свои, не-традиционные, нюансы, как бы развивает и осовременивает знакомый мотив, доводя его до почти-неузнаваемости. Руквитинов продолжает: «На самом деле вполне вероятно, что у босяка-то воля совсем другая, противоположная воле к жизни, как черное противопоставлено белому. У босяка или у пьяницы ― это воля к небытию, ибо небытие, то есть покой, не менее притягательны, чем сама жизнь» (с. 304). То есть Рукавитинов, не используя слов Клюгина, фактически «совпадает» с ним, тоже говорит о «настоящей смерти» как о «настоящей жизни». И глубины в этом суждении автора и героя, кажется, не меньше, чем в каком-либо философском «посыле» Ницше или Фрейда.

Через мысли и суждения Клюгина и Рукавитинова, так же как и через образ (смерти) Христа, главный герой познает истинное существование, истинную свободу, к которой он стремился, кажется, сам не очень понимая ее смысла для себя. Именно Клюгин предлагает герою «новое знание», излагает Роману свое «научно-медицинское» (и по-своему убедительное и основательное) понимание сути личности и жизни Христа, его «анамнеза» ― болезненной шизофрении, которая объясняет, по Клюгину, поступки и поведение Спасителя.

«Да что мне ваш Христос! ― устало взмахнул руками Клюгин. ― Таких безумцев, как он, в миру было пруд пруди. Взяли, выбрали одного и вот молятся на него. А я вам, голубчик, так скажу. Я когда в ссылке жил, много литературы по психиатрии прочитал. А потом вспомнил Евангелие, и меня словно молнией ударили: это же чистый клинический случай! Шизофрения. Вам знакомо это слово? <…> Так вот, Роман Алексеевич. Родился мальчик в Вифлееме у старого плотника Иосифа и его молодой жены Марии. В ту ночь была комета, а по иудейским верованиям, под звездой рождаются только цари да пророки. Политические дела, надо сказать, в Иудее тех времен складывались весьма худо, ― подчиненная Риму, она не имела собственного правителя. Ждали мессию, то есть попросту ― царя Иудейского. Иосиф же, будучи человеком явно психически не совсем здоровым, женился уже на беременной Марии (иначе, посудите сами, какая бы молодая барышня пошла за старика), вбив себе в голову или точнее ― услышал голоса, напевшие ему о высшей причастности к зачатию. Мария же тоже была не совсем нормальна. И вот в таких условиях растет малыш. С детства отчим-безумец и ненормальная мать внушают ему, что он мессия. Постепенно он сходит с ума, то есть становится настоящим шизофреником, бродящим без дела из города в город, резонерствуя и совращая слабохарактерных или таких же сумасшедших. У него настоящий шизофренический букет: раздвоение личности, мания величия, его одолевают видения и галлюцинации, он постоянно слышит голоса и разговаривает якобы со своим небесным отцом…» (с. 367).

И вновь звучит мотив смерти. В представлении доктора Клюгина, смерть стала толчком для «выздоровления» Христа. «Его распинают. И вот здесь-то, милостивый государь вы мой. Роман Алексеевич, происходит самое замечательное. Знаете ли вы, что такое шизофренический Schub? <…> Это попросту приступ, наивысшая точка болезни, когда больной впадает в так называемое реактивное состояние, то есть просто совсем заходится. Вывести его из такого состояния могут или сильные лекарства, или сильная боль. Не так давно в наших сумасшедших домах бедных больных выводили из Schub’a простым способом. Им делали “мушку”. <…> Так вот. Для Христа такой “мушкой” было распятие на кресте. Страшная боль отрезвила его, вывела из Schub’a, и он произнес фразу, проливающую свет на всю его историю и подтверждающую мою правоту. “Почто меня оставил?” Вот что он спросил. Болезнь ― вот что оставило его, дав на мгновение перед смертью трезвость ума. Если бы он и впрямь был сыном божьим ― спросил бы он у отца подобную глупость? Schub кончился, ангелы и голоса исчезли. И умер по-человечески, в рассудке... Так-то. А вы мне…» (с. 367).

Христос в представлении Клюгина «просто <…> одинокий человек» (с. 369), которого герою жалко, так же как жалко самого Крюгина Роману. И в таком сопоставлении монотеистическая теория христианства превращается в би- (и даже поли-) теистическую: теперь с образом Христа сопоставляется не один только главный герой, но и герой-идеолог Клюгин, а позже даже живописец Левитан[[56]](#footnote-56). Единобожие превращается у Сорокина незаметно, но последовательно в многобожие, а еще точнее в «вочеловечение». Казалось бы отрицая святую природу Христа, Клюгин, а вместе с ним и главный герой, видит христово начало в каждом человеке ― но достичь просветления, в его представлении, можно только через «настоящую» смерть.

Такая интерпретация жизни и деяний Христа не традиционна, она сорокински-концептуалистская, но за нею видится традиционный *поиск смысла жизни* или, как в данном случае, *поиск смысла смерти*.

И таковое прочтение библейского текста и образа врача-безбожника тоже в известной степени традиционно для русской литературы. С одной стороны, Сорокин фактически в другие слова облачает традиционную христианскую идею о «вечной жизни»: смерть как продолжение жизни, смерть как настоящая жизнь, отсутствие боязни смерти. С другой стороны, героев циников и атеистов достаточно в русской литературе конца ХIХ века, среди которых, конечно, прежде всего медики и врачи, фельдшеры и аптекари ― в том числе «взроптавший», убитый горем Василий Базаров или его сын Евгений, который отрицает все, что «даже страшно вымолвить…»

При этом Сорокин не доводит образ Клюгина «традиционно» до уровня негодяя или душегуба (впрочем, в системе ценностей Сорокина и эти определения не несут привычного смысла). Автор «незаметно» подменяет и изменяет слова, которыми Клюгина характеризуют персонажи. Прежде всего Сорокин ставит Клюгина в ряд других таких же людей и называет их «грубители, прелюбодеи, мшелоимцы» (с. 323). Клюгин оказывается не один такой. Их много, они во множественном числе. К тому же в *их* характеристике вместо слова «губители» звучит смягченное «грубители», вместо «мздоимцы» ― «мшелоимцы» (от «мха», «замшелый»?). А когда Клюгин говорит о том, что мир ему «скучен» (с. 369), что избавиться от тоски нельзя «нигде» (с. 365), то образ героя получает не только свою убедительность, но и порождает сочувственное к нему отношение, к его выстраданному знанию «лишнего человека». Соответственно характеристика персонажа сглаживается и смягчается, сдобривается и уже не выглядит по-настоящему опасной для привычных канонов миро-воззрения.

При этом позиция автора (не героя) при всей определенности суждения одного из персонажей и последующих действий главного героя все равно не дается как окончательная, доказанная и принятая писателем. На этом фоне и характеристика других участников «христовой» дискуссии подается Сорокиным неоднолинейно. Так, отец Агафон неоднократно повторяет «без церкви нельзя, нельзя без храма» (с. 324), при этом обыденность (и, кажется, малая значимость) для него этих слов подчеркнута (не)значительной фразой автора ― «…и занялся квашеной капустой» (с. 324). Привычный образ пастыря человеческих душ в русской литературе многократно изображался как герой не очень умный и отчасти фарисействующий, всегда многословный. Таковым ― добрым, наивным, любящим свою паству, призревшим Романа как сына, но при этом не очень умным, болтливым, чревоугодничающим ― и изображен святой отец у Сорокина. И в данном случае Сорокин не «сломал» привычный образ, а сложил его из разных кусочков существовавшей русской «традиции».

Нельзя не отметить и еще одной особенности развития образа религиозной настроенности героев в романе Сорокина. Наряду с использованием образов ангелов, церкви, священной книги, отца паствы и др., на протяжении всего романа постоянно звучат слова «черт» и «черти», могущие оказаться в одном абзаце, быть примененными к одному персонажу. О том же Клюгине в ходе обсуждения его личности (с. 324–325) герои говорят то как об ангеле или пророке, то как об атеисте или о черте (и здесь двояко: то в переносно-бранном, то в одобрительно-восторженном смысле). Существительное «черт» и прилагательное «черный» пронизывают все повествование, сталкиваясь и соединяясь, нагнетая атмосферу, привнося в текст (особенно первой части) оттенок тревоги. Но добавление в черный цвет красного (крови ли Христа или сорокинских героев)[[57]](#footnote-57) превращает исходный иссиня-черный цвет в лиловый и сиреневый, доминирующие во второй части романа Сорокина. А лиловый (и фиолетовый) по «психологии» цвета «успокаивают при тревоге», символизируют интуицию, оказывают мягкое седативное воздействие. То есть по всем законам литературного произведения, герои Сорокина достигают упокоения, может быть, пушкинско-лермонтовского покоя и счастья, который не является воплощением «холодного сна могилы», но который «нам только снится» (а может быть, еще проще ― булгаковского «покоя»).

Оттого во второй части романа Сорокина преобладает другая символика и мотивика: не традиционные, много раз интерпретированные в русской классической литературе образы и мотивы, а новые, порожденные не новизной мира, но необычностью и особостью его современного восприятия. Это, например, характерные для сегодняшней литературы мотивы сна[[58]](#footnote-58), тумана, сомнабулизма, мотивы игры и театра[[59]](#footnote-59) (возникшие в литературе очень давно, но актуализированные с особой силой именно в современной литературе).

И эта новизна у Сорокина традиционна. В сознании русского (православного) человека и, конечно, русской литературы, как уже было сказано, смерть никогда не была концом чего-то, например, жизни, но была началом новой жизни и условием возвращения к «вечной» жизни. Смерть как условие преображения, как шаг в переходе на иной уровень, в новую ― искомую и вожделенную ― ипостась. Воссоединение со всеми и с Богом.

Между тем, казалось бы, воссоздав (объединив) всю возможную мотивику русской реалистической прозы, создавая свой вариант «самого русского романа», Сорокин не остановился там, где остановились художники соц-арта В. Комар и А. Меламид, создавая свою «самую русскую картину». Сорокин не исчерпывает свое повествование блистательной «вторичностью», текстом «от русских классиков». Он применяет свой «фирменный» прием, характерный для его ранней прозы, и переводит повествование в другой регистр. Начинается «сорокинский слом» повествования, когда привычное течение изложения начинает ломаться, крошиться, абсурдироваться.

Абсурд начинается уже с того, что кульминационный момент, высшая точка в повествовании достигается тогда, когда герой вспоминает свою «сказку о грибах». Но в сегодняшней «русской ментальности» само слово «грибы» стало маркированным, значимым, с угадываемым последующим смыслом. Образ грибов в современной литературе (и в действительности) гарантирует и обеспечивает переход от собственно грибов к откровенному (для классической русской литературы) «сумасшествию», к незавуалированной «ирреальности». Поэтому в концептуалистском произведении Сорокина и мотив сбора грибов можно считать «мотивированным», в определенной степени традиционным (ср. мотив грибов в произведениях В. Пелевина).

Вслед за сценой сбора грибов и «почти ирреального» воспоминания о давних (детских) грибах герой Сорокина становится свидетелем «натур-реалистической» сцены поедания сильным большим волком туши мертвого лосенка. Кажущаяся несправедливость толкает героя на схватку с волком. И раненный и искушенный зверем, Роман все-таки побеждает. Конечно же, сцена схватки с животным написана Сорокиным «вслед» за лермонтовским «Мцыри»: подобно юному физически ослабленному, но духовно сильному иноку-монаху, вступившему в схватку с лесным барсом, Роману Сорокина удается убить не менее мощного лесного хищника, волка. Именно эти сцены завершают первую часть романа Сорокина, по существу часть «традиционную», то есть ту, где «условно» остановились Комар и Меламид, переводя повествование во второй части в другой план, в постепенное осознание истинной свободы, достижения ее через смерть.

Ранее уже обращалось внимание на то, что в романе Сорокина несколько раз упоминается образ петуха, в том числе «жестяного петуха» на крыше господского дома. Петух, как известно, атрибут апостола Петра, аллюзия на его отречение и раскаяние. В христианском понимании он же символ Христа, открывшего новый день веры. Но с апостолом Петром в романе Сорокина, как помним, связывается образ Клюгина. Клюгин и петух. И при этом сопоставлении в фамилии героя даже «прочитывается» что-то от петуха, хотя бы намек на некий «фамильный» клюв. Солярная птица, вестник рассвета, в романе Сорокина неоднократно упомянутый петух становится символом пробуждения, призыва к возрождению и преображению[[60]](#footnote-60). И тогда непривычная для традиционной литературы финальная сцена романа воспринимается не трагической (в привычном ключе), но оптимистической ― как свидетельство перехода героев на новый уровень «вечного» бестелесного существования.

В этом плане финальная фраза «Роман умер» уже не звучит устрашающе ни применительно к герою, ни применительно к роману. Роман-герой преобразился и достиг иной формы бытия (потому и фамилия героя не сохранилась на могильном кресте: в такого рода памяти нет необходимости). Роман как жанр умер, точнее умерла его старая форма. Новый роман возродился в новой форме, концептуа-листской (на данный момент). Но его возможные трансформации, как показал Сорокин, не завершены. Роман жив ― «смертью смерть поправ…»

Декларированно без-идейное произведение Сорокина оказывается, конечном счете, идейным. И даже на этом уровне жизнь литературы и жизнь искусства, манифестационно объявленная завершившейся (в том числе и самими концептуалистами-постмодернистами), оказывается продолженной и продолжающейся. Литературный процесс, предшественники и потомки, оказываются тесно переплетенными, крепко художественно связанными в тесте Сорокина, ставя современного писателя в ряд русской классической литературы вслед за художниками ХIХ века, начала ХХ века, середины ХХ века, но и впереди литературы начала ХХI века. Несмотря на то что Сорокин нередко отталкивается от литературы предшественников, вопреки уже почти сложившемуся мнению о том, что в его творчестве не различимы нити литературы прошлого, на бытующее в критике представление об отсутствии у него искомых традиции и преемственности, на самом деле проза Сорокина оказывается вовсе не радикальной, по-хорошему не-революционной. Сорокин обращается к форме и содержанию классического русского романа и ищет новые пути и характер их развития, эволюционирования, обнаруживая черты и приемы собственного видения как мира, так и форм его отражения. Однако в отличие от классиков русской литературы Сорокин как бы снимает с себя, автора и художника, некую нравственную ответственность, словно бы порывает некую связь между собой и героем. Но и это видимость, «кажимость», игровая позиция писателя. Сорокин не низвергает, не уничтожает, но согласно новому знанию, новому представлению, новому современному (и его собственному художни-ческому) мировидению предлагает иное восприятие, новую интерпретацию прежних мифов и легенд, сюжетов и мотивов, образов и характеров ― в конечном счете *идей*. Современное человеческое знание начала нового ХХI века, своеобразный собственный взгляд писателя на целый ряд извечно существовавших и существующих бытийных проблем приводят его к необходимости поиска неожиданных форм, непривычных, но в итоге новаторских представлений о мире и человеке ― тех форм, того поиска, которые всегда отличали лучшие и зрелые образцы художественной прозы прошлого и настоящего, выявляли творческое своеобразие талантливого художника ― уникальной личности русского писателя.

\* \* \*

Наконец, еще одно около-литературное соображение может быть высказано в связи с романом Сорокина «Роман».

Совершенно очевидно, на наш взгляд, как уже было сказано, прото-образом романа писателя стало творчество художников соц-арта В. Комара и А. Меламида, в частности их «Самая русская картина», шире ― близость начинающего писателя кругу художников «московской концептуальной школы».

Между тем, кажется, еще одним толчком для создания романа Сорокина в такой форме ― с выраженными «лесничьими» образами и мотивами ― могла послужить и история писателя Саши Соколова.

Как известно, вступив в конфликт с советской идеологией, желая «выйти» из системы, Соколов предпринимал несколько попыток «побега»: то симулировав психическое расстройство, чтобы не пойти в советскую армию, в результате чего провёл три месяца в военном госпитале для душевнобольных, то пытался перейти советско-иранскую границу, чтобы покинуть СССР, и в итоге оказался в тюрьме. В конце концов при заступничестве высокопоставленных родителей (отец в прошлом служил в аппарате торгового советника посольства СССР в Канаде, по другим данным — там же заместителем военного атташе, вел разведывательную деятельность) Соколов был освобожден. С мая 1972 он служил егерем (лесником) в Безбородовском охотничьем хозяйстве в Калининской области. Через год, в 1973 году, закончил свой первый роман «Школа для дураков», ставший культовым романом того времени.

Вполне вероятно, что история лесника Саши Соколова не имела прямого отношения к истории создания романа «Роман». Но отдельные мотивы сорокинского произведения приводят к мысли о том, что история писателя Соколова «просвечивает» в тексте Сорокина. Самым сильным из них кажется мотив «волка / собаки».

В тексте романа Сорокина Антон Петрович Воспенников в досаде на портного и узкое ему в рукавах пальто произносит ругательство: «Чтоб тебя собаки сожрали… чтоб тебе…» (с. 343), не имеющего никакого отношения к главному герою, если только не считать того, что эти слова принадлежат дяде главного героя. Позже, когда Роман вступает в схватку с матерым волком, образ этого сильного лесного зверя невольно ассоциируется с образом большой собаки. Волка, похожего на собаку. Именно так, «Между собакой и волком», назывался следующий роман Саши Соколова, появившийся в 1980 году, то есть задолго до романа «Роман», и тоже оказавший сильное влияние на развитие литературы тех лет. Глубокое знание русской литературы Сорокиным становится залогом того, что и история самого Саши Соколова, и его романы были хорошо и в деталях известны Сорокину[[61]](#footnote-61).

**«Самая русская повесть»:**

**повесть В. Сорокина «Метель»**

При появлении повести Владимира Сорокина «Метель» (2010) критика прежде всего обратила внимание на жанровую дефиницию текста[[62]](#footnote-62), ибо писатель впервые (после рассказов и романов) обратился к «среднему» жанру, не часто реализуемому в современной литературе. В интервью, отвечая на замечание корреспондента по поводу того, что «повестьочень дотошно стилизована под прозу XIX века», писатель согласно подтверждает: **«**Я должен признаться, что по форме хотел написать классическую русскую повесть. Я поставил себе такую задачу. Может быть, она утопическая, может, постмодернистская, но я давно это хотел сделать…» И добавляет: «Я вообще к этому тексту подбирался давно, уже давно — еще когда писал “Норму”, в некоторых рассказах…»[[63]](#footnote-63)

Что касается истоков повести «Метель», в том же интервью Сорокин сказал о том, что «одной из отправных точек стал рассказ <его> покойного дедушки»: «Они однажды ехали зимой — это было еще до войны — из соседней деревни на санях. Началась метель, и они ночью заплутали, хотя ехать вроде было рядом. И всю ночь они рубили сани и жгли маленький костер. Так продержались до утра, а потом метель улеглась, и они поехали…»[[64]](#footnote-64) Между тем очевидно, что в основе повести Сорокина лежат не конкретные обстоятельства жизни деда, но размышления, раздумья писателя, с одной стороны, об особенностях национальной жизни и русского национального характера, с другой — о константах русской классической литературы. Неслучайно Сорокин так комментирует сюжет «Метели»: «Если вы сядете зимой в сани где-нибудь за Валдаем и поедете, в вас проснется не Брет Истон Эллис[[65]](#footnote-65), а Некрасов или Тургенев…»

Последнее замечание Сорокина весьма важно для понимания концепции «Метели». Дело в том, что, как известно, в 1989 году писатель (вслед за художниками-концептуалистами В. Комаром и А. Меламидом) воплотил необычный (для литературы) концептуальный проект — «самый русский роман», выпустив роман под концептуальным названием «Роман»[[66]](#footnote-66). Теперь же в «Метели» Сорокин фактически продолжал и развивал линию раннего проекта, предпри-нимая попытку создания «самой русской повести». Неслучайно он напоминал в интервью о собственных концептуалистских корнях: «Я же не писатель-реалист»[[67]](#footnote-67).

Действительно, опора Сорокина-концептуалиста на узнаваемые литературные претексты бросается в глаза с первых строк. Можно сказать, уже с названия. И в стремлении создать «самую русскую повесть», Сорокин, несомненно, не мог обойтись без апелляции к творчеству А. С. Пушкина, зачинателя и создателя русской классической прозы. В качестве прообраза Сорокин избирает пушкинскую *повесть* «*Метель*»[[68]](#footnote-68) — в ее жанровом каноне, названии, в ее образности и стилистике, в идее — главенствующей роли стихии (случая) в судьбе героев. Даже форма композиционного построения повести «заимствована» у Пушкина: как пушкинский текст предваряет эпиграф, так и Сорокин прибегает к подобному изыску, мало присущему современной прозе. Как эпиграф из Жуковского содержит образ «метелицы» и предсказывает характер последующих событий повести Пушкина[[69]](#footnote-69), так и эпиграф из Блока, пронизанный образом равнодушной и холодной метели, оказывается у Сорокина «вещим», порождающим напряженное предчувствие неотвратимой смерти героя (героев)[[70]](#footnote-70). Пушкинская «Метель» задает и центральный — сюжетофомирующий — мотив, композиционный стержень повести — *мотив дороги*.

Если обратиться к тексту «Метели» Пушкина, то вся атмосфера, в которой оказывается пушкинский герой Владимир, едва ли не в точности предвосхищает обстановку и обстоятельства повести Сорокина:

«<…> едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилося с землею. Владимир очутился в поле и напрасно хотел снова попасть на дорогу; лошадь ступала наудачу и поминутно то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались; Владимир старался только не потерять настоящего направления. Но ему казалось, что уже прошло более получаса, а он не доезжал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут; рощи все было не видать. Владимир ехал полем, пересеченным глубокими оврагами. Метель не утихала, небо не прояснялось. Лошадь начинала уставать, а с него пот катился градом, несмотря на то, что он поминутно был по пояс в снегу» (с. 61–62).

Все «вешки» пушкинской повести находят свое отражение в повести Сорокина — ветер, метель, дорога, хлопья снега, сугробы, ямы, овраги, лошадь, даже роща, по которой будет ориентироваться Перхуша в поисках поселения Старый Посад.

При этом пушкинский дискурс, намеченный Сорокиным уже в названии, в первом же абзаце, в первом же диалоге героев порождает еще одну пушкинскую аллюзию, указывает на еще один пушкинский претекст.

«— Да поймите же вы, мне надо непременно ехать! — в сердцах взмахнул руками Платон Ильич. — Меня ждут больные! Боль-ны-е! Эпидемия! Это вам о чем-то говорит?!

Смотритель прижал кулаки к своей барсучьей душегрейке, наклоняясь вперед:

— Да как же-с нам не понять-то? Как не понять-с? Вам ехать надобно-с, я понимаю очень хорошо-с. А у меня лошадей нет и до завтра никак не будет!» (с. 5).

Образ смотрителя и ситуация отсутствия лошадей на почтовой станции неизбежно эксплицируют новые связи с пушкинскими «Повестями Белкина», но теперь уже с *повестью* «*Станционный смотритель*», с образом Самсона Вырина, по эпиграфу из Вяземского, «коллежского регистратора, почтовой станции диктатора» (с. 75).

Первые же реплики сорокинского героя становятся словно бы иллюстрацией к пушкинской риторике:

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?..» (с. 75).

И последующее наблюдение Пушкина (Белкина) — «…но если не случится лошадей?.. боже! какие ругательства, какие угрозы посыплются на его голову!» (с. 75) — словно отзываются в угрозах сорокинского Гарина: «Вот что, батенька! Доставай мне лошадей хоть из-под земли! Если я туда <в Долгое> сегодня не попаду, я тебя под суд подведу…» (с. 7). У Пушкина: «Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотрителе…» (с. 75).

Однако пост-пушкинский образ смотрителя не будет развит Сорокиным в его «Метели». Традиционные слагаемые простонародного русского характера, воплощенного Пушкиным в образе Самсона Вырина, у Сорокина будут делегированы образу возчика Козьмы. Именно его образ встанет в ряд ямщиков и смотрителей, выписанных Пушкиным — «людей мирных, от природы услужливых, склонных к общежитию, скромных в притязаниях на почести и не слишком сребролюбивых» (с. 76). Именно о нем будет сказано смотрителем: «Он с вас шибко много не возьмет <…> Он мужик к барышу равнодушный…» (с. 12).

Между тем образ смотрителя таит у Сорокина еще одну пушкинскую аллюзию, но теперь уже связанную с романом (повестью — у Пушкина) «Капитанская дочка». Ситуация вынужденной остановки, вызванной непогодой (снежным бураном, метелью), со всей определенностью «восстанавливает» атмосферу постоялого двора, к которому вывел кибитку Петруши Гринева некий бородатый мужик-вожатый. А знаменитая сцена с заячьим тулупчиком, подаренным юным недорослем бородатому мужику-проводнику (Пугачеву), отзывается в «барсучьей душегрейке» (с. 5), в которую облачен сорокинский смотритель. С одной стороны, для современного читателя разница между «заячьим тулупчиком» и «барсучьей душегрейкой» мало различима. С другой — «барсучья душегрейка» словно *подсказана* Пушкиным, ибо в романе заячий тулупчик в какой-то момент поименован «барским тулупчиком» (с. 241), от которого недалеко и до «барсучьей душегрейки».

Аллитерированная звукопись, ощутимая в именах героев, — Петруша // Перхуша — поддерживает намеченное реминисцентное «воспоминание», прочно связывая повесть «Метель» с претекстом «Капитанская дочка». Ранее намеченный мотив дороги пушкинской «Метели» (и «Станционного смотрителя») находит свое развитие и продолжение к «записках» Гринева, прочно утверждаясь в недрах «классической русской повести» Сорокина. А встреченная на *дороге* Гариным и Перхушей огромная мертвая голова великана («различил голову мертвого великана», с. 241) прочитывается как аллюзия на «Руслана и Людмилу» Пушкина (эпизод боя Руслана с головой).

Обращает на себя внимание еще одна существенная особенность наррации Сорокина, со всей несомненностью «инспирированная» пушкинским претекстом.

С первых страниц сорокинской повести внимание читателя привлекают «простонародно-диалектные» слова героев, необычная — самобытная — речь персонажей. Утверждая, что он изображает ХХI-й век, между тем Сорокин намеренно нивелирует современность архаикой, смешивает настоящее с прошлым, сознательно экстраполируя сегодняшние суждения и вчерашние наблюдения на «вечное настоящее» быта и бытия Руси-России. «…то, что происходит, — это могло происходить и в XIX веке, и в ХХ, я описал XXI…»[[71]](#footnote-71) Вечное «никогда» (и «нигде»), утаенное в блоковских строках эпиграфа[[72]](#footnote-72), становится принципиальной константой общерусской действительности, тем единым сквозным хронотопом, который объемлет все города и веси, все времена и эпохи. В рамках концептуально надвременн*о*го художественного пространства-времени Сорокин свободно микширует реалии (бытовые и ментальные) сегодняшние и прошлые, настоящие и будущие, и соответственно им использует лексические формы актуальные и архаизированные, эксплуатируемые теперь и вышедшие из нормативного употребления. Среди последних — смотритель, дохтур, верста, ежели, сёдни, токмо, отсюдова, кабы, почитай и др.

Но наряду с этим Сорокин неожиданно много и часто исполь-зует неологизмы, собственно даже — окказионализмы, неологизмы индивидуально-авторские. И можно было бы предположить, что Сорокин сознательно (и идеологически намеренно) вступает в языковую игру, продуцируя слова и обороты, которых *никогда* не существовало, но которые могли (бы) существовать *всегда*, ибо созданы писателем по продуктивным моделям живого (велико)русского (в том числе и по Далю) языка. Однако и в этой стратегии Сорокина обнаруживают себя пушкинские образцы.

Достаточно взглянуть на первые страницы «Капитанской дочки», по форме созданной как «записки» Петра Гринева, то есть намеренно архаизированные и субъектно персонализированные на уровне речи и стиля мемуариста-повествователя Петра Андреевича, как становится очевидным, что «новояз» Сорокина спровоцирован пушкинским претекстом. Для современного реципиента архаизированные обороты речи Гринева не столько знакомы, сколько угадываемы, не столько актуализируемы, сколько домысливаемы. Может быть, еще живые и понятные современникам Пушкина, такие лексемы как «жило», «оголелый», «умёт», «ставец», «погребец» (с. 239–241) и др., сегодня уже не «расшифровываются» вне контекста и только в окружении других лексем вы*являют* свой смысл и значение. Сорокин по-постмодернистки весело следует пушкинскому пути и создает *несуществующие* слова, которые столь хорошо завуалированы в тексте (*адаптированы* к тексту), что не породили вопросов относительно их семантики (происхождения или ареала бытования) ни у одного из критиков. Условия игрового концептуалистского письма были приняты читателями без выявления этимологических основ и корней.

Между тем такие неологизмы, как «мимоездом», «кладни дров» (вместо «кладка дров»), «завчера» (вместо «позавчера»), «плетуха» (по аналогии с «клетухой», но, видимо, сплетенная), «припотеть» (по семантике приставки *при-* в значении «чуть-чуть вспотеть»), «приспешить» (в значении «приспичить»), «пристужно» (в значении «холодно, студено»), «ускоп» (в явном родстве с семантическим гнездом «оскопить») и др., смоделированы Сорокиным не только в русле глубинного знания русского языка, с учетом его семантически значимых и эмоционально насыщенных морфем, но и в ориентации на архаизированный язык пушкинской «Капитанской дочки». Как Пушкин легко и свободно внедряет архаические формы в текст — «вихорь» вместо «вихрь», «облегать» вместо «обложить», «оттоле» вместо «оттуда» (и др.), так и Сорокин искусственно и искусно кракелирует слова, чтобы придать им *само*бытность и *само*стоятельность (как в слове «самоход», хотя его «*само*сть» — условна).

Представляется, что «запустил» реакцию словообразования у Сорокина пушкинский номинатив «жило» — не в смысле предиката прошедшего времени, но в значении существительного «жилье». Гринев: «…я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак *жила* или дороги» (с. 237). И чуть позже. Пугачев:: «— Ну, слава богу, *жило* недалеко; сворачивай вправо да поезжай…» Гринев: «<…> почему думаешь ты, что жило недалече?..» (с. 238).

Сорокин именно так поступает со словом «правило», используя омонимическую сущность русского языка, апеллируя не к существительному «пр*а*вило», не к глаголу «правило» (ср. р., прош. вр.), но к новообразованному субстантиву «прав*и*ло», то есть руль, от глагола «править». «Подошел Перхуша, сел рядом с доктором, застегнул полость, взялся за правило, взмахнул кнутиком: Ну, с Богом... Н-но!» (с. 28). При этом Сорокин умело дополняет прием, включая в сферу игровой поэтики фразеологическое единство «взять за правило» (решить, принять за правило, положиться на правило), призывая читателя насладиться гибкостью русского языка.

Языковые эксперименты и лингвистические экзерсисы Сорокина позволяют художнику расширить хронотоп «всеобщности» «Метели», интегрировав прошлое и настоящее, классику и современность, сущее и вымышленное не только на уровне понятий и реалий, но и слова, языка, речи.

Между тем образ «барсучьей душегрейки» расширяет пространство интертекстуальных аллюзий в повести Сорокина и пробуждает отсылки к другим классическим русским повестям — в частности, к повестями Н. В. Гоголя. Учитывая языковую игру, предпринятую Сорокиным, лексема «душегрейка» оказывается едва ли не в прямой звуковой корреляции со словом «душегуб», обнажая в образе смотрителя некие различимые инфернальные черты и свойства, начиная с его характеристики «мужчина без возраста» (с. 9) и подкрепляясь образом часов-ходиков, висящих на стене и напоминающих «избушку бабы-яги» (с. 7).

Сцена встречи героев в доме смотрителя выписана Сорокиным в духе Гоголя, осторожно, но уверенно наполняясь и разрастаясь чертовск*и*ми аллюзиями. Прямо или косвенно, отчетливо или незаметно в эпизодах со смотрителем Сорокин многократно использует слова с корнем «черт» — экспрессивное «осточертел» (с. 8) или непосредственное «Черт дернул меня поехать напрямки через эту станцию…» (с. 12), актуализируя гоголевское представление о национальных константах Руси — пространства мистического, фантасмагорического, ирреального, насквозь пронизанного нечистью и чертями. Так, кажется, случайное по форме требование путника-доктора достать ему лошадей «хоть из-под земли» (с. 7) оказывается успешно осуществленным смотрителем-распорядителем. Именно он, смотритель, реши-тельно распахивает двери перед доктором — «через порог», «в темные сени» (с. 10), словно бы отправляя героя в мистическую темноту мрака и метели, его будущих испытаний и искушений. И в этом контексте поименование «смотритель» обретает таинственно символический глубинный характер. Вся последующая дорога доктора Гарина из «проклятого Долбешина» (с. 28)[[73]](#footnote-73) будет непременно сопровождаться образами и видениями всяческой нечисти — покойниками, водяными, русалками, великанами, карлами и др.[[74]](#footnote-74) Образ-мотив дороги, пронзающий текст романа Гоголя «*Мертвые души*», внедряется в повествовании Сорокина и упрочивает статус национальной оси русской жизни и философии.

Указанием на присутствие Гоголя в тексте Сорокина становится и то, что едва ли не каждый герой сорокинской повести наделен выразительной физиогномической чертой — длинным, выделяющимся на лице и неизменно упоминаемым носом.

Самым «длинным» носом наделен образ доктора Гарина — при портретировании героя, при каждом его упоминании нарратор непременно вспоминает о его носе. «Уездный доктор Платон Ильич Гарин был высоким, крепким сорокадвухлетним мужчиной с узким, вытянутым, *большеносым* лицом» (с. 11), у него было «целеустремленное лицо с большим упрямым *носом* и подзаплывшими глазами» (с. 11), у него «*носатое*, напряженное лицо» (с. 18), он говорит, «морща свой *нос*» (с. 38), «наморщил свой нос» (с. 42), при попадании саней в сугроб «с *носа* доктора слетело пенсне» (с. 39), его «крупный *нос*» в дороге «успел слегка посинеть» (с. 50), позже «сизый нос торчал из-под облепленного снегом малахая» (с. 67) и так далее. Возчик Перхуша ассоциирует доктора со слоном (отчасти в опоре на «сопоставимость» длины носа героя и слона[[75]](#footnote-75)) — «Вишь, какой *носатай*» (с. 53). Всю дорогу доктор бесконечное число раз прибегает к носовому платку (с. 57, 118, 150 и др.). И подобные «носатые» детали портрета Гарина разбросаны по всему тексту от начала до конца.

Казалось бы, если портрет одного из героев Сорокина «маркирован» носом, то другой должен обрести иную характерологическую портретную черту. Однако у Сорокина и Перхуша по-своему «носат»: «Лицо его, *востроносое,* заплывшее со сна, было добродушным» (с. 16); его «*востроносое*, улыбчивое лицо с реденькой рыжеватой бородкой» (с. 30) и др.

Даже в облике персонажа эпизодического, сына смотрителя Васятки, созданном в духе некрасовских «Крестьянских детей», Сорокиным тоже выделен нос: «Васятка обернул к доктору свое широкое веснушчатое лицо со смешным, словно облупленным, розовым *носом*» (с. 15).

Носами у Сорокина «увенчаны» все — герои живые и мертвые, люди и вещи. В пути доктор Гарин вспоминает фигурку «хрустального *носо*рога» (с. 51), стоящего на этажерке его возлюбленной Надин. Именно в носу «с нечистой, грубой и угреватой кожей» (с. 242–243) мертвого великана застревает полоз самохода Петруши: «Самокат заходил ходуном, но голова великана не отпустила полоз. — *Застрял...* — выдохнул Перхуша. — *В носу!* — воскликнул доктор…» (с. 246).

При поломке самохода, попавшего в *нос* великана, страдает именно *нос* полоза: «*Нос* правого полоза был расколот» (с. 40), «сломанный *носок* полоза» (с. 42), «*нос* <полоза> слегка приподнялся» (с. 47) и др.

Сорокин сознательно прибегает к игре в «нос». Прежде всего многократное упоминание носа того или иного персонажа не позволяет забыть о *носе Гоголя*, о незримом, но вечном присутствии Гоголя и его мистерий в русской фантасмагорической реальности — реальности литературной или действительной. Неслучайно самые частотные слова повести «Метель» — *черт* и *нос* — в подобном сочетании неизбежно порождают стойкие гоголевские ассоциации. Многочисленность же слов с корнями *черт-* и *нос-* приводит к тому, что гоголевская чертовская мистерия обретает в повести Сорокина статус привычности, почти национальной *нормы*, как это было продемонстрировано Сорокиным в его книге с тем же названием — «Норма».

Мощная «носология» — обильное присутствие носовых деталей в тексте, их варьирование и выстраивание в сложный и переплетающийся мотивный сюжет (сюжеты) — заставляет вспомнить традиционную народную максиму — «оставить с носом», которая намеренно имплицирована художником как знак того, что он «не писатель-реалист», а писатель-концептуалист, создатель постмодерных текстов. Надо полагать, что факт присуждения «Метели» премии «Нос» отчасти объясняет именно эту стратегию Сорокина[[76]](#footnote-76).

При создании «самой русской классической повести» Сорокин, несомненно, не мог обойти вниманием традицию Л. Н. Толстого. Исследователи уже указывали на связь повести Сорокина с толстовской *сказкой* «Хозяин и работник»[[77]](#footnote-77). Так, П. Басинский прямо говорит о том, что «по сути, “Метель” — переписанная повесть Толстого ”Хозяин и работник” с противоположным финалом. У Толстого хозяин накрыл работника своим телом и спас от смерти ценой своей жизни, у Сорокина же как раз наоборот»[[78]](#footnote-78). Замечание критика справедливо: действительно, сюжетно-композиционная структура обеих повестей совпадает до деталей — это дорога, зима, метель, поездка хозяина и работника, лошадь и сани, волки, занесенные снегом поля, отчаянная попытка найти дорогу, сон (сны), смерть одного из персонажей (и мн. др.). Однако общность мотивной и образной систем, осознанно не утаиваемых, а скорее утрированно репрезентируемых Сорокиным в тексте, только усиливает, контурирует разность идейно-концептуальных установок повестей, акцентирует разнонаправленность писательских интенций.

Толстой дает своему повествованию жанровое определение «*сказка*», тем самым актуализируя нравоучительный смысл повести, ее морализаторский, наставительный вектор. Его «дорожная повесть» нацелена на традиционный (хрестоматийный) ракурс отечественной классики ХIХ века — постижение героем-странником смысла бытия посредством преодоления преград на жизненном пути (*мотив дороги*). Финальное духовное преображение и нравственное самоопределение персонажа становится главной интенцией Толстого. Намерение Сорокина иное.

Герой Толстого носит «говорящую фамилию» Брехунов. Ономасия имени указывает на склонность героя к велеречивости, к демонстрации собственной опытности и значимости, к поучительности его умных речей и образцовости поведения. Так, постулат истинного счастья и благополучия на земле для Василия Андреича Брехунова — *дело*: «…дело помню, стараюсь, не так, как другие — лежни али глупостями занимаются. А я ночи не сплю. Метель не метель — еду. Ну и дело делается. <…> Думают, что в люди выходят по счастью. Вон Мироновы в миллионах теперь. А почему? Трудись. Бог и даст» (с. 32)[[79]](#footnote-79). Если в ситуации надвигающейся метели один герой предла-гает: «Что же, ночевать, что ли?», то Брехунов решительно возражает: «Не, брат, обязательно ехать надо» (с. 15). Даже в случае, когда героем, оказавшимся в одиночестве в снежной метели, овладевает страх, первым средством, которое он видит, чтобы «во что бы то ни стало не допустить до себя этот страх», для него оказывается дело, деятельность: «…надо было *делать что-нибудь, чем-нибудь заняться*» — и герой «приготовился *к деятельности*»: «Первое *дело*, которое представилось ему, было то, чтобы выпростать ногу лошади…» (с. 41) и так далее.

Между тем нравоучительные речи и «образцовые» поступки героя, как дает понять Толстой, — особый род самодовольства и самолюбования персонажа. В представлении Брехунова «дело» напрямую связано с деньгами, и нередко одно подменяет другое — процесс накопления и обогащения становится «единственной целью, смыслом, радостью и гордостью его жизни» (с. 31), по сути тем самым делом, о котором витийствует герой. В этом контексте даже понятие чести становится у Брехунова гибким и подвижным. В момент торговли-продажи: «Лошадь хорошая. Я тебе желаю, как самому себе. По совести. Брехунов никакого человека не обидит. Пускай мое пропадает, а не то чтобы как другие. По чести, — прокричал он своим тем голосом, которым он заговаривал зубы своим продавцам и покупателям…» (с. 10). Оборот «*заговаривал зубы*» использован разоблачительно — высокое понятие чести в устах Брехунова нивелируется. Но тем не менее (а может быть, именно поэтому) у Толстого герой Брехунов и призван найти истинные основы той философии, которая подскажет, «как надо жить». В этом плане подвижность нравственных максим героя выразительнее оттеняет духовное преображение персонажа, происходящее в повести, ярче выявляет необходимый Толстому контраст между героем былым и настоящим.

Герой Сорокина доктор Гарин тоже человек *дела*, более того — человек *долга*. Он решительно отправляется в метель во имя исполнения высоких гуманистических обязанностей — спасения людей, необходимости привить больным спасительную вакцину против «боливийской чернухи» («Меня ждут больные! Боль-ны-е! Эпидемия!» — страстно выкрикивает доктор (с. 5) — восклицательные знаки передают решительность и готовность героя к исполнению врачебного и человеческого долга). Персонаж Сорокина (вслед за героем Толстого) тоже склонен к вербализованному / невербализованному саморазоблачению — его пышные умные речи своим пафосом и поучительной торжественностью напоминают монологические сентенции Брехунова, подчеркивая родство героев, близость их литературных корней. Не поименованный Сорокиным «Брехуновым» (например — по аналогии — Хвастуновым или Говоруновым), тем не менее герой «Метели» выступает героем-*резонером*, в сниженном значении эпитета. Речи Гарина плакатны, призывны, пропагандичны. «Жизнь честных тружеников в опасности! Это, братец, государственное дело. Не имеем права мы с тобой назад повернуть. Не по-русски это. И не по-христиански» (с. 48–49).

Отдельные монологи доктора Гарина звучат очень по-советски, по-соцреалистически: «Никогда не надо поступаться принципами. И не надо опускаться ниже плинтуса, совершать вынужденные ходы, как в шахматах. Не надо жить вынужденно, хватит хотя бы должностных паллиативов. Жизнь представляет тебе возможность выбирать. И выбирать то, что для тебя органично, что не заставит тебя потом мучиться от стыда за собственное безволие…» (с. 98–99). Проблема выбора в последних строках внутреннего монолога Гарина звучит в унисон мыслям Павла Корчагина, отражает стилистику и ритмическую организацию знаменитого монолога из «Как закалялась сталь» Н. А. Островского. Хотя и с *фразеологической* отсылкой к современной литературе — известному роману П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» (1996).

Герои Толстого и Сорокина подчеркнуто «похожи» — сорокинский персонаж наделен рядом черт, «унаследованных» от толстовского героя-прообраза, детали и мотивы «перекочевывают» из одной повести в другую. Сорокин словно использует технику палимпсеста, прописывает текст по уже прежде существовавшему письму, то есть работает как современный художник-концептуалист.

Герои обеих повестей решительны и уверены в себе. Как первый, купец Брехунов, убежден, что не может медлить с покупкой «давно уже приторговываемой рощи» и должен немедленно ехать, чтобы «городские купцы не отбили у него эту выгодную покупку» (с. 3), так и доктор Гарин несмотря на непогоду не теряет уверенности в тот же день достичь село Долгое, чтобы вступить в борьбу с эпидемией. Оба бросают вызов стихии: брехуновская максима «Метель не метель — еду» могла быть высказана (повторена) и доктором Гариным.

Решимость и решительность героев в обоих случаях дополняется их резким и по-своему «тяжелым» характером, одной из главных черт персонажей становится вечное недовольство и неудовлетворенность. Толстой отмечает, что Василий Андреич говорит «с тем *неестественным напряжением губ*, с которым он *обыкновенно* говорил с продавцами и покупателями, с особенной отчетливостью выговаривая каждый слог» (с. 7). При этом напряжение сквозит в речи героя не только при «деловом» общении, но и в разговорах с женой, в диалогах с возницей Никитой. У Сорокина описание героя неизменно сопровождается ремарками «с напряжением», «разжав кулаки», «со злобой» (с. 6), «недовольно» (с. 27), «зло рассмеялся» (с. 69), «негодующе» (с. 246), «раздраженно» (с. 253), «яростно» (с. 266), «в сердцах» (с. 267), «злобное негодование» (с. 267) и др.

Герои Толстого и Сорокина глубоко уверены в себе, в своей правоте и необходимости прислушиваться к их мнению. Так, Василий Андреич был убежден «в том, что Никите <работнику> должно быть лестно поговорить с таким значительным и умным человеком» и ему «в голову не приходило, что разговор этот может быть неприятен Никите» (с. 10). Подобное представление близко и Платону Ильичу, который с готовностью излагает Перхуше собственные (как правило, банальные) наблюдения над жизнью, не заботясь о том, понимает ли Козьма, о чем рассуждает барин, заботят ли его подобные размышления.

В обоих героях высокомерное презрение вызывает народ, крестьяне, простонародный дух. Глядя на возницу, «Василий Андреич *неодобрительно* покачал головой на то, что делал Никита, как он вообще *не одобрял* необразованность и глупость мужицкую…» (с. 30). В другом случае: «То-то народ бестолковый. Истинно необразованность, — подумал Василий Андреич…» (с. 33). Сорокинский герой в продолжение всего действия беспрестанно именует Перхушу то дураком, то скотиной, то болваном, то идиотом: «Куда ты меня завез, ду-у-р-рак?! <…> Дурак! Скотина ты! <…> И что ж ты за скотина такая?!» (с. 240); «Поезжай, болван!» (с. 202); «Идиот, — пробормотал доктор…» (с. 253).

Убежденность в собственной правоте приводит героев Толстого и Сорокина к тому, что оба полагаются прежде всего на личный опыт и знание. Ни один из них не прислушивается к опасениям и предупреждениям знающих людей. В глазах обоих героев именно крестьяне-возницы оказываются «виновниками» тех несчастий, с которыми сталкиваются путники в дороге. Во время ночной остановки Брехунов мысленно упрекает Никиту: «И напрасно послушался я Никиту, — думал он. — Ехать бы надо, всё бы выехали куда-нибудь <…> Хоть назад бы доехали в Гришкино, ночевали бы у Тараса <…> ничего бы не было» (с. 32–33). И дальше: «И на что я его взял? Все <…> глупость одна! — подумал Василий Андреич» (с. 33). Гарин столь же ясно видит причину всех несчастий не в необдуманности принятого им решения, но в бестолковости Перхуши. «Он <Гарин> вдруг понял, что Перхуша, этот бесцельный, никуда не стремящийся человечек, с его разболтанной неторопливостью, с извечной мужицкой надеждой на авось и есть то, что препятствует пути доктора, его прямому движению к цели» (с. 221). «Провались ты пропадом, дурак… Провались со своим самокатом... со своим вонючим полозом... <…> Я пешком быстрей дошел бы! — в сердцах крикнул доктор» (с. 266); «Надо было давно бросить этого дурака и пойти пешком... Давно дошел бы...» (с. 268).

Сопоставимыми в повестях оказываются множественные детали. С одной стороны, оба героя избирают самый короткий путь (как в *сказке*), и в обоих произведениях этот краткий путь оказывается бесконечно длинным, к тому же еще и путем «по кругу». Как Брехунова и Никиту *черт* водит кругами (в первый раз вернув их в Гришкино, в другой раз уходящего в темноту Василия Андреича снова приводя к месту стоянки — «Он, очевидно, *кружился, и на небольшом пространстве*. “*Пропаду* я так!”», — думает Брухунов, с. 37), так и Гарин с Перхушей кружат по снеговой пустыне — «Знать, леший нас водит…» (с. 197). Платон Ильич, уходя от Перхуши в метель, неожиданно вновь оказывается рядом с ним: «Следы тянулись прямо, потом стали забирать правей и пошли, как показалось доктору, *по кругу*» (с. 128). В другой попытке: «”Я сделал *круг*”, — подумал доктор. <…> Таращась в темноту, он разглядел свои следы. Снова пошел по протоптанному только что пути. И снова вышел к камню… <…> По следам получалось, что он ходил все время *по кругу*» (с. 199).

В обеих повестях герои не просто проявляют недоверие к возницам, не только бранят их, но и готовы бросить их в метели, в пурге, в одиночестве. «Что лежать-то, смерти дожидаться! Сесть верхом — да и марш, — вдруг пришло ему <Василию Андреевичу> в голову. — Верхом лошадь не станет. Ему, — подумал он на Никиту, — все равно умирать. Какая его жизнь! Ему и жизни не жалко, а мне, слава богу, есть чем пожить...» (с. 35). Спастись в одиночку пытается и Платон Ильич. «Он шел и шел. Самокат, Перхуша, маленькие лошади — все осталось позади, *как досадное прошлое*, а впереди был путь, по которому надо было идти…» (с. 267).

Палимсестные линии просматриваются в целом ряде более мелких соприкасающихся мотивов и деталей:

— страсть к курению (Василий Андреич — «с папироской во рту», «сел, достал папиросочницу», «опять достал папироски и спички», «А, черт тебя дери, проклятая, провались! — обругал он сам не зная и швырнул смятую папироску» (с. 7, 31, 35, 314) и др.; Платон Ильич — «попробовал закурить доктор», «докуривал вторую папиросу», «недовольно швырнул окурок», «достал портсигар», «родной, милый сердцу портсигар», «достал портсигар и закурил последнюю папиросу»[[80]](#footnote-80) (с. 27, 34, 46, 94–95, 130, 228, 245) и др.);

— склонность к хронометрии, бесконечное поглядывание на часы (Брехунов — «Дай посмотрю на часы», достал «свои серебряные с эмалевыми цветками часы» (с. 34, 35) и др.; Гарин — «глянул на громкие ходики» (с. 7), заметил «часы-ходики» (с. 14), «поискал глазами по стенам <…> часы» (с. 84), «глянул: без четверти восемь» (с. 208) и др.);

— сопоставимый жизненный опыт и опора на народную мудрость («Говорят, пьяные-то замерзают» (с. 35) — размышляет Василий Андреич; «Пьяные быстрей замерзают. Пить нельзя, нельзя, ни в коем случае…» (с. 204) — словно вторит ему доктор);

— колебания между атеизмом и религиозностью (Брехунов: «Но тут же он ясно, несомненно понял, что этот лик, риза, свечи, священник, молебны, — всё это было очень важно и нужно там, в церкви, но что здесь они ничего не могли сделать ему, что между этими свечами и молебнами и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи», с. 40; Гарин — в доме мельничихи только взглянул на иконы, не перекрестившись (в отличие от Перхуши), глядя передачу по радио — «Мельничиха перекрестилась, покосилась на доктора. Он сидел, *равнодушно* глядя на пожилого священника в ризе и молодых дьяков», с. 93);

— склонность к чертыханию («Куда, к дьяволу, запропастился?» (с. 26), «А, черт тебя дери, проклятая, провались ты!» (с. 35) — бранится герой Толстого, постоянно и бесконечно упоминает черта и сорокинский персонаж) и мн. др.

Даже в языковом плане повесть Толстого обнаруживает претекстовые образцы, подмеченные и развитые Сорокиным. Так, новообразованное — и непонятное вне контекста — сорокинское слово «греготать» находит свое (частичное) «объяснение» посредством толстовского текста. Конюх Никита, услышав ржание коня и обращаясь к Мухортому, произносит: «Иду, иду, чего *гогочешь*!» (с. 25). И от него — на пересечении глаголов «ржать» и «гоготать» — недалеко до неологизма «греготать», использованного Сорокиным для характерологии своеобразного ржания «малых лошадок» Перхуши.

Опорой словотворчества Сорокина оказывается и толстовский окказионализм «ошмурыгаться» — «Все три <спички> *ошмурыгались* не загоревшись» (с. 35)[[81]](#footnote-81), предоставляя Сорокину свободу форматировать слова на основе устаревших моделей с использованием современных продуктивных морфем (суффиксов, приставок). «Протяг» от «протягивать», «облог» от «обложить» (как вариант — «обложные», *сущ*.), «упрех» от/вместо «впереди», «неколи» вместо «некогда», «грядка» вместо «ряд», «пристичь» от «постичь» («постигнуть»), «дохнуть» вместо «пахнуть», «пихор» вместо «пихора» и др. Даже сорокинское «прок*о*тимся» в значении «прок*а*тимся» находит свой лингвистический прообраз у Толстого. В «Хозяине и работнике» нормативный сегодня глагол «потр*а*гивать» устойчиво используется в форме «потр*о*гивать» — «Василий Андреич не отвечал ему и потр*о*гивал лошадь…» (с. 15), он «не останавливаясь, потр*о*гивал вожжами <…> покорное, доброе животное» (с. 25)[[82]](#footnote-82). Сорокинский предикат «прок*о*тимся» построен по той же модели[[83]](#footnote-83). По той же схеме продуцированы и словоформы «капóр» вместо «капóт», совмещая в себе значение слова «кáпор» = «чепец» (то есть покрытие) и «капóт» (как покрытие двигательного отсека автомобиля), но одновременно ритмически эксплицируя рифму «капóр // мотóр» и семантически локализуя и проясняя значение «странного» слова.

Но особенно важным корреляционным компонентом оказываются сны героев. Толстовский Брехунов видит вещий пророческий сон. Во сне к нему «приходит тот, кого он ждал, и это уж не Иван Матвеич, становой, а кто-то другой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту. И Василий Андреич рад, что этот кто-то пришел за ним. “Иду!” — кричит он радостно, и крик этот будит его. И он просыпается, но просыпается совсем уже не тем, каким он заснул» (с. 43). Именно во сне происходит перерождение героя — обращение к себе и к людям через Бога, Спасителя. Лживый и неверующий «церковный староста» (с. 3), Брехунов просыпается глубоко верующим христанином и теперь знает, что он должен *делать* — в «великой радости» ценою своей жизни он спасает замерзающего в метели работника. Толстого не смущает *чудо* преображения героя — такова и была жанровая природа *сказки*, которую создавал писатель.

Сон персонажа занимает центральное место и в повести Сорокина. И, как и у Толстого, сон Гарина становится кульминационной точкой, в которой происходит прозрение героя. Под действием «продукта» доктор погружается в мучительно тяжелый сон, в котором он оказывается в котле посреди городской площади и, связанный, не может выбраться из раскаляющегося в котле постного масла. «Он по горло в масле. Он сидит в какой-то емкости, наполненной подсолнечным маслом. Это черный котел, большой котел с толстым краем. Вокруг котла большая площадь. Площадь, заполненная людьми» (с. 164). Вся сцена создана Сорокиным так, что, с одной стороны, она воспроизводит сказочный сюжет ершовского «Конька-горбунка», когда герой принужден искупаться в котле с кипящим молоком, с другой — в духе знаменитой песни В. Высоцкого «Растопи ты мне баньку по-черному…» герой чувствует запах: «Так пахнет баня, которую топят по-черному» (с. 164) — и, подобно герою Высоцкого, «пар горячий» «развязывает язык» герою. Происходит казнь. Как видится герою, казнь невиновного человека. Он вынужденно исповедуется перед палачами и толпой. И предстает виновным и невинным одновременно. Как всегда у Сорокина (и у постмодернистов), грань между виной и безвинностью стерта, преодолима, неразличима. Герой (как все и каждый) может быть помилован, но словно в насмешку над его признаниями казнь продолжается.

Аллегорический живописный и литературный сюжет Средневековья — «Пляска смерти», представляющий собой один из вариантов толкования бренности человеческого бытия, реализован Сорокиным в «пляске в масле», которую совершает его кающийся и тем пытающийся спастись персонаж. Касаясь горячих стенок котла, герой «Отталкивается и повисает. Отталкивается и повисает. Отталкивается и повисает. Он пляшет в масле. Пляска в масле! Он начинает выть. Пляска в масле!» (с. 175).

Как герой Ершова после купания в молоке превращается в другого человека, преображается в добра молодца, умного и красивого, так и герой Сорокина не тонет в горячем масле, но переживает момент «второго» рождения. Неслучайно сравнение — «Связан так, словно он в материнской утробе» (с. 165)[[84]](#footnote-84). Пробуждение от страшного сна для героя Сорокина заканчивается не смертью (сон как временная смерть), но *рождением* «нового» Гарина — не мрачного и недовольного жизнью усталого земского врача, но радостного и счастливого, любящего всех — жизнь, людей, Бога — обновленным человеком. Неслучайно появление образа обнаженного мальчика на коне (аллюзия к «Купанию красного коня» *Кузьмы* Петрова-Водкина).

«Господи, слава Тебе! <…> Какое счастье, что мы живы!» (с. 178–179) — произносит сорокинский герой после пробуждения. «И тут же разрыдался, *как ребенок*, упал на колени, уронив лицо в ладони» (с. 178). После «опробирования» нового наркотика Гарину «хотелось не просто жить, а жить как в первый и последний раз, петь радостный гимн жизни» (с. 188).

Подобно толстовскому герою, сорокинский Гарин постигает смыл жизни и доказательство бытия Божия: «Какое чудо — жизнь! — думал он, вглядываясь в метель так, словно видя ее впервые. — Создатель подарил нам все это, подарил совершенно бескорыстно, подарил для того, чтобы мы жили. И он ничего не требует от нас за это небо, за эти снежинки, за это поле! Мы можем жить здесь, в этом мире, просто жить, мы входим в него, как в новый, для нас выстроенный дом, и он гостеприимно распахивает нам свои двери, распахивает это небо и эти поля! Это и есть чудо! Это и есть — доказательство бытия Божия!» (с. 187–188).

Однако преображение Толстого — духовное, и потому вечное. Преображение героя Сорокина происходит под действием «продукта», и потому — временно. Писатель-концептуалист, в отличие от гуманиста Толстого, не верит в человека, точнее в его «перерождение», именно поэтому кульминация сорокинской повести «размывается», ослабляется, «обнуляется». Если «новый» Брехунов Толстого отдает свою жизнь за другого, за еще недавно презираемого им работника Никиту, то у Сорокина жизнелюбие Гарина, обретенное после наркотического трипа, вскоре угасает и уже *после* *сна* он решает бросить Перхушу одного в поисках собственного спасения. Потому финал сорокинской повести инверсирован, «перевернут» в сравнении с Толстым — замерзает и умирает не хозяин (у Сорокина — «барин»), а возница, «работник», прикрывающий своим телом барина от ветра и стужи, проникающих в дыру в непрочном фанерном самоходе. Идеалистическая мораль классика Толстого потеснена житейской правдой концептуалиста Сорокина.

В отличие от Толстого, Сорокин иначе трактует заглавный образ повести — *метель*. Если метель у Толстого — главным образом «объект», если она берет на себя функцию «сцены», «декорации», «задника», если ее символическая роль ослаблена, то у Сорокина не так. Метель Толстого страшна, беспощадна, стихийна, она губит героя, но она же заставляет его и иначе взглянуть на собственную жизнь, ее ценности и приоритеты. Если в начале повести Василий Андреич числил жизнь человека в едином ряду «достижений», «успехов», «заслуг» (неслучайно в одну перечислительную цепочку он помещает угодья, нажитое добро и сына-наследника: «Роща, валухи, аренда, лавка, кабаки, железом крытый дом и амбар, наследник, — подумал он, — как же это всё останется?», с. 39), то к финалу повествования осознанное желание спасти жизнь дурака-работника обретает главный и единственный смысл существования («дела») Брехунова. Притча (сказка) Толстого ориентирована не на постижение *процессуальности*, *психологии* духовного перерождения героя (как уже было сказано, оно происходит стремительно и быстро, *сказочно*), но на *мораль* и *нравоучение* — призыв писателя любить человека и следовать заветам Бога.

Сорокин идет по другому пути. По Сорокину, метель — «Это и субъект, и объект. И персонаж, и сцена. И герой, и декорация — задник, на фоне которого происходит действие. Это стихия, которая определяет жизнь людей, их судьбу». Писатель признается: «Мне в большей степени хотелось написать не про государственное устройство, а про стихию. От чего здесь люди зависели, по-прежнему зависят и будут зависеть — это русская география. Это размер России, размер этих полей, во многом безжизненных, это затерянность людей в этих пространствах. И главный персонаж, порождаемый этим пространством, — Метель»[[85]](#footnote-85). Иными словами, метель, по Сорокину, вневременная и устойчивая константа русской жизни («зависели… зависят и будут зависеть…»), которая на мистико-иррациональном уровне объясняет хаос и алогизм русской жизни, ее извечную и непреодолимую неустроенность, неорганизованность, непонятность (тютчевское «Умом Россию не понять…»).

Неслучайно очередная «пропагандистская» речь Гарина оформлена Сорокиным посредством приемов иронизации, чтобы безапелляционно констатировать обреченность любого благородного порыва в России. Патетические слова героя «*Двигаться против ветра*, преодолевать все трудности, все нелепости и несуразности, двигаться прямо, ничего и никого не боясь, идти и идти своим путем, путем своей судьбы, идти непреклонно, идти упрямо. В этом и есть *смысл нашей жизни*!» (с. 195) легко оборачиваются своей противоположностью: «двигаться против ветра» = «плевать против ветра». Таков, по Сорокину, «смысл нашей <русской> жизни».

Риторический вопрос героя: «Что ж это за жизнь?! Господи, что ж это за жизнь?!» (с. 267) — получает столь же риторический ответ: «Вот она, дичь наша русская… <…> Бред! Русский бред!» (с. 244)[[86]](#footnote-86).

На уровне структуры — сюжетно и композиционно — Сорокин следует за Толстым, но на символическом уровне оказывается ближе к Пушкину, с его зооморфическим (или антропоморфическим) олицетворением стихии. Метель у Сорокина (и это особенно ощутимо во второй половине повести) обретает черты зверя, живого существа, который «словно в насмешку» (с. 264) воет, кусает, лижет, бросается на путников. «Снег валил <…> *лез* и в самые глаза, под пенсне, *норовил забиться* в нос» (с. 125). Ветер, «словно *издеваяс*ь над ними, задул сильнее, *швыряясь* снегом» (с. 129). «Клочья редких облаков *наползали* на луну и *сползали* с нее, *наползали* и *сползали*» (с. 230). Темнота «*плевалась* снегом» (с. 197). «Метель *выла* вокруг <…> *плясала* и з*авивалась*» (с. 138). Ветер набрал такую силу, что *толкал* самокат и тот покачивался, дергался, словно живой» (с. 130). Дороги не было видно: «Овраги словно *сожрали* ее» (с. 269).

Неслучайно «просветленный» герой вступает в почтительный диалог со стихией, «*кланяется метели*» (с. 130):

«Доктор *снял малахай*, перекрестился и *поклонился* этому родному, холодному, белому и свистящему пространству.

— Н-но! — послышался глухо в закуте голос Перхуши.

Самокат выполз в прорезь, покидая войлочное тепло закута.

Доктор *надел малахай* и закричал, расставив руки, словно *желая обнять* эту метель <…> и *прижать к своей груди*:

— Ого-го-о-о-о-о!

Метель *завыла в ответ*» (с. 185).

Мотив свадьбы *с метелью* в последнем сне Гарина закрепляет «вечную» связь героев и стихии[[87]](#footnote-87), получает певческо-иконическое завершение — «Многая лета!» (с. 283), словно навеки фиксируя могущество стихийного хаоса России, отстаивая статус неизменности и непреодолимости «русской чуши». Россия для героя Сорокина навсегда остается «диким, враждебным, воющим белым пространством» (с. 131), «темным, смертельным, беспощадным пространством» (с. 275), которое хотело от героя (от героев) только одного — «чтобы он стал сугробом и навсегда перестал что-либо хотеть» (с. 131). Образ стихии Сорокина более обобщен и страшен, более мифологизирован и символизирован, чем у Толстого. Художник-концептуалист, в отличие от художника-гуманиста, не обещает веры и не предлагает надежды, но констатирует неизменность и постоянство метельного хаоса[[88]](#footnote-88).

Продолжая разговор о классических претекстах, которые нашли свое отражение в тексте Сорокина, к ранее названным можно добавить имена А. Чехова, И. Бунина, В. Набокова, Б. Пастернака, М. Булгакова, М. Пришвина, К. Паустовского, В. Белова, В. Соло-ухина, Л. Петрушевской и мн. др., чьи «стратегии» — ходы, мотивы, образы — намерено и эпатажно эксплуатируются в концептуалистском тексте. В различных случаях знаками-перекличками становятся то отдельные «маркированные» слова — «*мело*» (Пастернак, «Зимняя ночь»), «*ладно*» (Белов, «Лад»), «*зеленые*» и «*синие*» — о вагонах санного поезда (ср. Блок «На железной дороге»[[89]](#footnote-89)), то обороты «*Дыша духами и* …» (Блок, «Незнакомка»), то деталь — «подложил под голову *полено*» (ср.: Маяковский, «Только не воспоминания…»[[90]](#footnote-90)), то целые сентенции (в их семантике и конструкции): «Устыдившись своей слабости, он устыдился и собственного стыда, а потом, устыдившись этой двойственной стыдливости, внутренне вознегодовал…» (Бунин, «Темные аллеи»)[[91]](#footnote-91). И этот ряд можно продолжить. Однако восстанавливать обширное интертекстуальное поле повести Сорокина в деталях нет необходимости — его задача была определена самим художником: написать «классическую русскую повесть». Важнее понять, в чем смысл сорокинского палимпсеста, какие новые смысловые грани привносит современный прозаик в хрестоматийный канон.

Создавая «классическую русскую повесть», Сорокин следует основным приемам и принципам повестийной наррации, воспроизводя не только «дорожный сюжет» и «метельный текст» русской литературы ХIХ века, но и восстанавливая узнаваемые типы характеров, моделируя типажи героев, привычных и знакомых по русской классике. В концептуальном пространстве «внеисторической» повести Сорокина в качестве «образцовых» типов русского национального характера избираются герой-интеллигент и герой из народа, типологическая пара (около)чеховского периода литературы, неслучайно доктор Гарин — земский врач[[92]](#footnote-92).

Среди традиционных черт героя-интеллигента Сорокин выделяет прежде всего преданность делу, что поддерживается высокой профессией героя, верностью врачебной гиппократовой *клятве[[93]](#footnote-93)*. Приводимые выше «пропагандистские» речи Гарина — тому подтвер-ждение. При этом знаменитый «слом повествования», характерный для ранней прозы Сорокина и, кажется, не используемый писателем в «Метели», продолжает влиять на ход наррации в повести, обнаруживая и обнажая «слом» в характере сорокинского героя-интеллигента. Приближаясь к кульминационной точке сюжетного повествования, характер Гарина начинает «ломаться» — преданность делу отходит на второй план, уступая место личностным желаниям и субъективным предпочтениям.

В доме мельника-водяного, «пьяни болотной» (с. 94) с большим «лягушачьим ртом» (с. 72) на крохотном карликовом лице, русалочья красота жены мельника не оставляет Гарина равнодушным. «Сладкая баба у мельника…» (с. 89) — думает герой. «…ее стать, ее белая кожа, ее полная колышущаяся грудь возбуждали доктора» (с. 89), в ней было «нечто, что явно волновало его» (с. 91). Казавшиеся строгими принципы доктора («Никогда не поступаться принципами…», с. 98) легко трансформируются: первоначальное «Могли бы попробовать к полночи туда добраться...» быстро переформатировано в итоговое: «Ну, вколю я им вакцину-2 на восемь часов позже. <…> Ничего страшного не случится. Напишу объяснительную...» (с. 85). Междометное «Ну, …» и упоминание «объяснительной» явно свидетельствуют о нарушении-отступлении от должностных обязанностей, от верности клятве, но решительный герой-интеллигент столь же решительно остается в доме рядом с прекрасной «запрудной» (с. 94) мельничихой-русалкой (почти гоголевской, соблазнительной и искусительной). Более того, утром прогоняет Перхушу, пытающегося разбудить барина пораньше, а проснувшись к полудню — именно Перхушу обвиняет в том, что они задержались («Дурак не разбудил меня», с. 113).

Столь же быстро изменение вектора докторского «дела» происходит в шатре витаминдеров, когда, будто бы стремясь быстрее достичь Долгого (название села — «говорящее») в желании помочь больным, решительный и принципиальный доктор Гарин стремительно — и беспомощно — соглашается остаться у казахов, как только слышит о предложении «пробировать» новый «продукт» (наркотик-пирамиду). «От этого, конечно… трудно отказаться» (с. 150) — произносит герой. Включая в построение фразы многоточие (умолчание), Сорокин словно бы «предлагает» герою тот самый выбор, о котором еще недавно высокопарно говорил Гарин (как и едва ли не все герои-интеллигенты русской литературы). Фраза «От этого, конечно…» после многоточия могла иметь продолжение — «необходимо отказаться» («я должен отказаться»), но пауза героя завершается полным согласием — «беспомощно выдохнул доктор» (с. 150). Сорокин демонстрирует *принципиальное* несовпадение «истинного» и «видимого» в образе русского интеллигента, обнаруживает *традиционное* несовпадение высокого интеллигентского порыва и его воплощения-реализации. Герой Сорокина словно наследует нигилистические принципы *медика* Базарова, но столь же быстро, как и герой Тургенева, подменяет толкование «прин*с*ипа» (у Базарова — о любви) с отрицания на утверждение[[94]](#footnote-94).

Следующий после наркотического трипа (задержка в шесть часов) торжественный призыв доктора к Козьме: «Едем! Надо спешить делать людям добро! Ты меня понимаешь? — встряхнул его <Перхушу> доктор» (с. 184) — уже не просто дискредитируется, но концептуально иронизируется прозаиком. Степень профанации речей Гарина эксплицирована тем, что его воззвание насквозь *от*литературно: то ли вслед за пьесой М. Рощина «Спешите делать добро» (1979), то ли (что еще более банально) — за одноименным фильмом Г. Волчек (1986).

С учетом того, что авторская позиция в постмодернистических текстах отсутствует («нулевое письмо» Барта), «развенчание» типа русского — *литературного* — интеллигента последовательно проведено Сорокиным на протяжении всего повествования[[95]](#footnote-95).

По-горьковски звучат мысли героя о Человеке: «Преодоление преград, осознание пути, непреклонность... — думал он, с наслаждением отдаваясь красоте окружающего мира. — Каждый человек рождается, чтобы обрести свой жизненный путь. Господь подарил нам жизнь и хочет от нас одного: чтобы мы осознали, для чего он одарил нас этой самой жизнью. Не для того, чтобы жить, как растения или животные, жизнью полноценной, но бессмысленной, а для того, чтобы мы поняли всего три вещи: кто мы, откуда и куда идем. Например, я, доктор Гарин, Homo sapiens, созданный по образу и подобию Божиему, сейчас еду по этому ночному полю в деревню, к больным людям, чтобы помочь им, чтобы уберечь их от эпидемии. И в этом мой жизненный путь, это и есть мой путь здесь и теперь. И если вдруг эта сияющая луна рухнет на землю и жизнь перестанет, то в эту секунду я буду достоин звания Человека, потому что я не свернул со своего пути. И это прекрасно!» (с. 215–216).

Но тут же рядом: «Почему мы все время куда-то *торопимся*? — думал он, с наслаждением втягивая и выпуская дым. — Я тороплюсь в это Долгое. Что будет, если я приеду завтра? Или послезавтра? Ровным счетом ничего. Зараженные и укушенные все равно уже никогда не станут людьми. Они обречены на отстрел. А которые сидят, забаррикадировавшись в своих избах, так или иначе дождутся меня. И будут вакцинированы. И им уже не страшна боливийская черная... <…> *Неспешно* докурив папиросу, он швырнул окурок» (с. 229).

Для характеристики героя-интеллигента сорокинский нарратор многократно (константно) использует одну и ту же речевую (акцентированную) формулу — «*герой понял*, что…» В случае реалистической прозы подобная форма должна была бы свидетельствовать о глу-боких знаниях и серьезном жизненном опыте *знающего* героя. Однако у писателя-концептуалиста Сорокина всякий раз то, что *понял* Гарин, обязательно опровергается последующими фабульными событиями. Концепты «понял» и «на самом деле» в сорокинском русском интеллигенте принципиально не совпадают.

Самое невинное непонимание героя — завидев в темноте дом над рекою, как показалось герою, он разглядел лестницу «и *понял*, что лестница это непременно нужна в хозяйстве для чего-то важного, связанного, вероятно, с рыболовством» (с. 64). Лестница оказалась мельничным колесом.

По мере углубления в метель и все больше сбиваясь с дороги, доктор «*понял*, что никогда не выберется из этой проклятой, бесконечной зимней ночи» (с. 256). Но именно он по сюжету будет спасен.

Размышляя над причинами череды неудач, которые преследуют его у пути, доктор «вдруг *понял*, что Перхуша, этот бесцельный, никуда не стремящийся человечек, <…> и есть то, что препятствует пути доктора, его прямому движению к цели» (с. 221).

В другом эпизоде: «Он *понял*, что Перхуша ушел, бросил самокат, бросил доктора, навсегда бросил, и что доктор теперь совсем один, навсегда один в этой зиме, в этом поле, в этом снегу» (с. 275). Но именно Перхуша не только помогает преодолеть преграды, но и спасает Гарина, заслоняя его от холода своим телом.

«Понял» Гарина может носить и разоблачительный характер, обнажая двуличие и готовность героя приспосабливаться к обстоятельствам. Побранив Перхушу за «глупость», Гарин смягчается: «Ты б растолкал меня, что ли! — сказал он Перхуше уже помягче, *понимая, что* с этим человеком предстоит еще ехать в Долгое» (с. 116).

И подобных примеров в тексте множество. Потому когда Гарин задается самым важным для себя вопросом (в традиции русской классической литературы) — о смысле жизни — и когда признает важность того, чтобы «мы *поняли* всего три вещи: кто мы, откуда и куда идем» (с. 215)[[96]](#footnote-96), сам*о*й конструкцией фразы Сорокин отвергает возможность обретения истины. Если русская литература ХIХ века возлагала на себя обязанность поиска ответов на «вечные вопросы» русской жизни и вселяла надежду на близость ответов, то современный писатель Сорокин опровергает как уверенность русской классики в ее высокой миссии, так и наличие истины как таковой. Писатель-концептуалист не только «повторяет» вслед за Екклесиастом «Нет ничего нового под солнцем», но и заставляет усомниться в Истине и Вере, которые преподала русскому человеку литература предшествующих веков. Сорокинский герой в метели «потерял себя»: «Доктор таращил невидящие глаза, *не понимая, где он и кто он*» (с. 295). Как метафорично скажет о Гарине один из китайцев в финале: «ум отморозило» (с. 298).

Герой-интеллигент, литературный персонаж-«странник», отправляющийся в дорогу (жизненный путь) ради поиска ответов на сакральные («проклятые») вопросы бытия, проходя по сюжету сорокинской повести едва ли не все жизненные (точнее — литературные) испытания (метель, чертовщина, любовь/похоть, соблазн/наркотики, одиночество, страх, смерть), оказывается разоблачен, изобличен «во лжи», его литературная «маска» сорвана[[97]](#footnote-97).

«Где село?! — закричал доктор с ненавистью к метели, кладбищу, к дураку и ротозею Перхуше невесть куда заехавшему, к своим мокрым, мерзнущим в сапогах пальцам ног, к тяжелому, облепленному снегом пихору, к дурацкому самокату с дурацкой расписной спинкой и дурацкими карликовыми лошадьми в дурацком фанерном капоре, к проклятой эпидемии, занесенной в Россию какими-то сволочами из далекой, богом забытой и ни одному русскому человеку к чертям собачьим не нужной Боливии, к ученому проходимцу и резонеру Зильберштейну, выехавшему раньше на почтовых и не подумавшему о коллеге, докторе Гарине, а озабоченному только своей карьерой, к этой бесконечной дороге, окруженной сонными сугробами, со зловеще струящейся поверху змеей-поземкой, к этому беспросветному серому небу, худому, как решето, глупой, лыбящейся масляннороже, лузгающей семечки на завалинке бабы, небу, беспрестанно и беспрерывно сеющему, сеющему и сеющему эти проклятые снежные хлопья» (с. 138–139).

По ходу повести неоднократно высказывающий *умные* и *важные* суждения, например, «Все люди братья» (с. 183), в итоге «классический» герой-интеллигент у Сорокина обнаруживает заботу лишь о себе: «Доктор, ворочаясь, как *медведь в берлоге*, не думал ни о лошадях, ни о Перхуше, страшно желая лишь одного — спрятаться от проклятого холода, согреться» (с. 277). В русле идейных установок литературы постмодерна «старый» идеал русской литературы низвержен, «новый» — не предложен.

В том же ключе создан и образ традиционного русского — лите-ратурного (и фольклорного) — крестьянина, хлебовоза Козьмы по прозвищу Перхуша. Уже одно только имя героя — в форме Козьма — вбирает в себя «оксюморонные» коннотации: с одной стороны, герой как будто бы наследует черты русского (мифологизированного) героя Козьмы Минина, с другой — неизменно вызывает ассоциацию с литературной личностью выдуманного, искусственно и искусно выписанного, сугубо *от*литературного Козьмы Пруткова.

В традиции русской литературы («классической русской повести») образ простонародного Перхуши наделяется чертами «божьего человека», героя отзывчивого и доброго, наивного и доверчивого, и усиливается и дополняется чертами привлекательного и улыбчивого фольклорного «дурака». «Лицо его, востроносое, <…> было добродушным и пыталось улыбнуться» (с. 16). Мотив доброй и наивной перхушиной улыбки будет сопровождать образ героя в продолжение всего повествования.

В русле литературной традиции (в данном случае — штампа, канона) Козьма — бессребреник («к барышу равнодушен»), живет в покосившейся, «сильно осевшей» избе с «накренившемся вбок крыльцом» (с. 13), с незапирающимися на запор дверьми (с. 13). Герой одинок, в его горнице «пустынно»: «на столе одиноко стояла деревянная солонка, лежала коврига хлеба под полотенцем, темнела одинокая икона в углу и сиротливо висели вставшие на половине шестого часы-ходики» (с. 14)[[98]](#footnote-98).

Знакомство с героем происходит в ситуации, когда Козьма, подобно сказочному Емеле, беззаботно спит на печи. И всё последующее повествование о персонаже неизменно сопровождается фольклорными образами, мотивами, деталями, стилизованными речевыми оборотами (пословицами и псевдопословицами) и др., поддерживая *вне*историчность и *все*общность повестийного хронотопа — сорокинского *всегда* и *никогда*.

Добросердечный герой традиционно-литературно уважителен к людям, в частности, в повести к доктору Гарину. Сорокин умеет тонко и точно воспроизвести психологическую реакцию необразованного героя-простолюдина, слышащего иностранное и малоупотребительное слово: «Вак-цину? — произнес он *уважительно* и осторожно, *словно боясь уронить это слово на свой старый, истертый и щелястый пол*» (с. 16). Почтительность и покорность, доходящая до смиренного принятия побоев от «барина», становятся теми обязательными чертами характера Перхуши, которые диктует («навязывает») Сорокину русская литература. В характере Перхуши присутствует даже некая высшая «всемирная» покорность — «благодарная покорность *всему происходящему*: метели, снежным полям, темному небу, доктору и пляшущему на ветру огню» (с. 208).

В пути, отвечая на вопрос Гарина: «Козьма, скажи мне, братец, что для тебя в жизни самое главное?» (с. 191) — герой дает ответ в духе героев произведений писателей-деревенщиков: «Главное — чтоб все было ладно» (с. 191)[[99]](#footnote-99). А на уточняющий вопрос: «Ну чтоб ты хотел в жизни изменить?» (с. 192) — Перхуша отвечает по-детски просто и добросердечно: «Чтоб злых людей поменьше было. Вот чего» (с. 192). О злых людях Перхуша говорит: «Я злого человека за версту объеду. Я как со злыднем столкнуся — словно заболею. Рвать тянет, будто падали наелся» (с. 192)[[100]](#footnote-100).

Осознавая, что в жизни много злых людей, герой Сорокина традиционно (как и многие герои «крестьянских» писателей) любит животных, в данном случае — «лошадок». «Двор хлебовоза был так же неказист и стар, как и изба <…> *Зато* маленькая, похожая на баньку *конюшня* была новорубленой, крытая широкой дранкой, с хорошо проконопаченными стенами, с двумя утепленными окошками» (с. 21). Каждую лошадку Перхуша «знал и мог рассказать, как и откуда она оказалась у него в стойле, какова ее история, какая она в деле, кто ее родители, каковы ее наклонности и характер» (с. 24)[[101]](#footnote-101). Когда Козьма смотрел на лошадок, «лицо его светлело и молодело»: «Он всегда радовался своим лошадям, даже когда был усталый, пьяный или униженный людьми» (с. 25)[[102]](#footnote-102).

Игрушечный размер перхушиных лошадок — «не более куропатки» (с. 24)[[103]](#footnote-103) — в еще большей мере придает образу их хозяина черты героя-ребенка (фольклорного и литературного) и поддерживает черты инфантильности характера персонажа на протяжении всего повествования: лошадки «словно фарфоровые» (с. 222), они «казались совсем игрушечными» (с. 234). Форма обращения Перхуши к питомцам — тоже вполне детская. Сорокин намеренно использует строки «детского» стихотворения Пушкина «Конь», знакомого каждому младшему школьнику: «Али я тебя не холю? / Али ешь овса не вволю? / Али сбруя не красна? / Аль поводья не шелковы?» Перхуша: «Аль я вас не кормил? <…> Аль не холил вас? Вы чего это?» (с. 210). Традиционный мотив преданности героя «братьям нашим меньшим» прочитывается в желании Перхуши защитить собою любимых лошадок: «— Меня бейте, а их — не дам!» (с. 222)[[104]](#footnote-104).

Простонародный герой по-литературному несуетлив, мастеровит, рукаст[[105]](#footnote-105), знает дорогу (готов ехать «за тридевять земель», с. 193), умело справляется с поломками, внимателен и наблюдателен, опирается на жизненный опыт[[106]](#footnote-106), знает народные приметы, уповает на народную мудрость, верит в нечисть[[107]](#footnote-107). Герой не напорист, даже стеснителен — по «глупости и робости», «постеснявшись» (с. 262), не решается взять лишний гвоздь у мельника. По характеру робкий, он не боится трудностей, не страшится метели — в любых обстоятельствах готов помогать (добрым) людям. Если умный и образованный интеллигент Гарин, все более углубляясь в метель, испытывает нарастающий страх — «ужас охватил его» (с. 272), ему «было по-прежнему страшно» (с. 261), «доктору становилось все страшнее» (с. 265), то Перхуша как будто не замечает трудностей — «Он ведь не боится» (с. 260), «Перхуше же страшно не было» (с. 265). И эта черта героя подчеркнуто акцентирована.

Между тем позитивные коннотации образа Перхуши не возводят образ сорокинского героя из народа на «литературный пьедестал», скорее наоборот — (как и в случае с героем-интеллигентом) становятся поводом для иронической рефлексии автора.

Уже первая портретная черта, которую намечает повествователь, — это рыжина героя. При первой встрече, спустившись с печи, Козьма стоял перед доктором «босой, в исподнем <…> почесывая в своей рыжей, взъерошенной шевелюре» (с. 16). Впоследствии этот признак будет многократно повторен и педалирован. Кажется, будучи малозначимой, эта «необычная» для русского народного характера внешняя черта ничего не нарушает в восприятии национального типа. Между тем рыжина привносит в образ Перхуши «особинку» — и сразу выводит его за пределы «классического» национального типа, дает повод видеть «обратную сторону» его образа (точнее — интерпретацию его писателем-концептуалистом). Рыжеволосость, как правило, становится признаком обрусевших героя-еврея, героя-казаха или героя-китайца (последних оказывается немало среди «народонаселения» сорокинской повести). Ирония писателя по поводу исконности русского характера очевидна.

Рыжеволосость персонажа очень скоро дополняется у Сорокина еще одним признаком — «востроносость» («востроносое, улыбчивое лицо с реденькой рыжеватой бородкой», с. 31), превращая русский национальный тип в некий шарж, в котором прорисованы черты не столько человека, сколько птицы — «В лице возницы <…> было что-то птичье» (с. 31), «Перхуша улыбнулся своей птичьей улыбкой» (с. 115), «Птичье лицо его, озаряемое всполохами пламени, улыбалось…» (с. 208), и так далее. И если, *по традиции*, можно было бы представить себе, что Сорокин выводит высокую параллель «герой // птица», тип героя — «птички божьей», то в случае писателя-концептуалиста подобная параллель если не снижающая, то сомнительная.

Возница Перхуша сравнивается, например, не с голубем (ср. «высокий» образ «героини-птицы» у писателя-реалиста А. Н. Остров-ского), а с сорокой, вороной (с. 83), галкой (с. 243), отчасти с воробьем (с. 248). Кажущиеся первоначально нейтральными, «птичьи» сравнения в русле фольклорной традиции намечают явное понижение и умаление образа «божьего человека» Перхуши. Вначале в речи нарратора появляются обороты типа «оттопырил свой сорочий рот» (с. 80), «закивал <…> своей рыжей сорочьей головой» (с. 88; абсурден сам образ рыжей сороки), «птичий рот его стал *еще смешнее*» (с. 225), а затем в образе героя-птицы появляется черты жалкости и униженности (последний мотив мелькал в самом начале повествования о Перхуше). «Он выглядел потерянным, и улыбка его птичьего рта была жалкой, как у нищего» (с. 240). «Перхуша стоял, как мокрая галка» (с. 243), «несуразно» «цокая языком» (с. 243). И в заключительных эпизодах повести, когда Гарин смотрит на труп Перхуши и видит, что его «птичья улыбка не угасла» (с. 260), за этим «постоянством» героя уже прочитывается не только благость, но и некая извечная «дурость» персонажа, русского литературного типа «простонародного героя».

Традиционная черта изображаемого национального типа — духовность — со всей необходимостью и заданностью находит отражение в образе Перхуши. Но, как и другие черты образа, представлена во «вторичном», *от*литературном ракурсе. Суждение героя о духовном облечено Сорокиным в форму «штампа» — не просто фольклорной максимы, но и названия хорошо знакомого литературного произведения — нашумевшего в «оттепельные» годы романа В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956) и его современной кинематографической версии Ст. Говорухина (2005). Хлебовоз Козьма высокопарно произносит: «Ведь не хлебом единым жив человече, так?» И упоминание «профессии» *хлебо*воза в данном случае немаловажно, ибо вновь отсылает к языковой игре[[108]](#footnote-108).

В повести Сорокина на основе звуко-семантической корреляции определение «дурак» (традиционно мягкое и снисходительное в отношении к фольклорному «дураку») применительно к Козьме заменяется на «мудак» (с. 221, 222, 267 и др.). Вначале используемая как будто бы в рамках привычной речевой формулы — «Чего расселся, дурак! Поехали!» (с. 202) или «Провались ты пропадом, дурак...» (с. 266) — постепенно лексема «дурак» начинает вбирать в себя эмоционально окрашенные реакции, ориентированные непосредственно на Перхушу: «Куда ты меня завез, ду-у-р-рак?!» (с. 240). И вскоре в стилистике повести Сорокина словоформа «дурак» превращается в словообраз «мудак», отвечая вокабуляру современности. «”Трухлявый мудак!” — зло подумал о нем доктор» (с. 221); «Отойди прочь, мудак!» (с. 222).

Первоначально как будто бы намечая в Перхуше черты героя-мужика, в чем-то близкого персонажам М. Шолохова (или В. Белова, или В. Шукшина и др.) — например, знаменитый и знаковый эпизод в «Судьбе человека», когда голодный и обессиленный Андрей Соколов перед начальником концлагеря выпивает стакан водки (а потом другой, третий) и не закусывает — откликается в образе Перхуши. Герой Сорокина «выпив, <…> выдохнул, сморщился, взял кусок хлеба, *понюхал, положил на стол*» (с. 80), потом (в сходной ситуации) «*крякнул по-мужицки*, покачал головой» (с. 227). Однако намеченный мотив сходства «оборачивается» Сорокиным. Вместо образа, например, шукшинского «чудака» из рассказа «Чудик», в повести «Метель» вызревает образ «мудака». Градационная цепочка: традиционный русский фольклорный «*дурак*» → шукшинский «*чудак*» → сорокинский «*мудак*» — оказывается аксиологична, характерологична, динамична. Завершающая дефиниция Гарина в этом мотивном ряду не оставляет сомнения в том, каково отношение современного прозаика к воссоздаваемому национальному (литературному) типу: «Дураков много. А мудаков еще больше...» (с. 141). Еще один характерологический признак, введенный Сорокиным для создания образа Перхуши: «Ускоп пристиг» — «”Импотенция…” — понял доктор» (с. 30) — говорит не только об ироническом восприятии писателем-концеп-туалистом традиционного литературного типа, но и о «нежизнеспособности» его роли в постмодерной литературе.

Смерть героя-возницы в метели, в снегу трагична, тем более что смерть оказывается жертвенной. С благодушной мыслью «Все целы... поместились... и мы с дохтуром поместились... <…> Ну и ладно...» (с. 284) герой засыпает, собою заслоняя дыру в капоре и тем самым спасая жизнь доктора Гарина.

Мотив самопожертвования героя как будто бы традиционен и высок (в духе русской классики). Однако образ «большой синей» бабочки (с. 291), в которую превращается Перхуша в смертном сне, не столько закрепляет возвышенность мотива (хотя и эта его грань присутствует в тексте), сколько мультиплицирует его, заставляя вспомнить как классические советские мультфильмы, так и многочисленные современные мультики-аниме[[109]](#footnote-109). С одной стороны, образ кокона, «куколки большой бабочки» (с. 291) связывает мотивы рождения и смерти (Перхуша «обнимает ее <куколку «*Мертвой головы*»> руками, она *как младенец*», с. 292) и тем самым «закольцовывает» текст и линию жизни героя, но, с другой стороны, образ бабочки под названием «Мертвая голова» вызывает аллюзию к мертвой голове великана, о которую сломался самоход, и неизбежно снижает (точнее — по-новому осмысляет, *концептуализиует*) классический мотив, абсурдируя и хаотизируя его. Манера письма, которую избирает Сорокин для воспроизведения последнего сна Перхуши — без дробления «потока (бес)сознания» на предложения[[110]](#footnote-110) — усиливает выразительность новых способов форматирования сорокинской прозы, актуализируя в литературном тексте приемы художников-концептуалистов (как Кабакова и Пивоварова, так и самого Сорокина времен «Очереди»).

Таким образом, повесть Сорокина, созданная в ориентации на «классическую русскую повесть», как и в случае с романом «Роман», демонстрирует «смерть» повести как жанра и как традиционного типа наррации. Современный прозаик «следует» за классиками, но одновременно трансформирует традицию, созданную писателями «золотого» и «серебряного» века, пытаясь найти новые способы «отражения» — в современной терминологии «*деконструкции*» — действительности, чтобы при манифестационном заявлении об отсутствии смысла литературного творения на самом деле все-таки попытаться обнаружить смысл (в том числе современного бытия). Другое дело, что итогом образно-художественных размышлений писателя-концептуалиста оказывается идея бессмысленности — как жизни, так и литературы, как высоких идей, которые провозгласила предшествующая литература, так и идеалов, которыми призван жить человек. Концептуальная проза Сорокина демонстрирует «*нулевое письмо*» — принципиальную безоценочность авторской позиции, неверие в авторитеты и чужие мнения, несогласие с прежними суждениями и положениями, то есть по сути продолжая давнюю литературную традицию — воскрешая *базаровскую* нигилистическую реакцию на кризис традиционных основ бытия и сознания (заметим, опровергнутую самим создателем образа Базарова).

В намерении создать «классическую русскую повесть» Сорокин, с одной стороны, по-концептуалистски *следует* за матричными моделями классиков, но одновременно уверенно *опровергает* («обновляет») их, разрушает традицию, в новизне и странности постмодерного, насквозь интертекстуального повествования закладывая серьезную мысль о смерти литературы, об исчерпанности художественного письма, об утрате высоких идеалов современностью. С другой стороны, в этом ракурсе — *утверждение через отрицание*, кажется, на пер-вый взгляд, «обессмысленное» игровое концептуальное письмо Сорокина обретает свой высокий творческий — литературный — смысл. Как ни парадоксально, но роль современного писателя вновь оказывается учительной и пророческой.

**Оглавление**

|  |  |
| --- | --- |
| Владимир Сорокин — художник-концептуалист……………………………….. | 3 |
| «Самый русский роман»(роман В. Сорокина «Роман»)…………………………… | 25 |
| «Самая русская повесть»(повесть В. Сорокина «Метель»)………………………... | 79 |

*Серия «Текст и его интерпретация»*

Выпуск 17

Научное издание

Богданова Ольга Владимировна

Биберган Екатерина Сергеевна

«КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЙ ПРОЕКТ»

ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Печатается с авторского оригинал-макета

Подписано в печать 12.02.2020. Формат 60 × 841/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем 3,5 уч.-изд. л.

3,5 усл. печ. л. Тираж 500 экз. Заказ № 88к

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.

191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Типография РГПУ. 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

1. *Сорокин В.* Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. М.: Русслит, 1992. С. 119. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Гройс Б*. Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: каталог / изд. подг. Ю. Хартен. DuMont Buchverlag Köln, б.г.; *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994; *Холмогорова О*. Соц-арт. М.: Галарт, 1994; *Деготь Е*. Русское искусство ХХ века. М., 2000; *Курицын В*. Концептуализм и соц-арт: Тела и ностальгии // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001; *Обухова А., Орлова М*. Живопись без границ. М., 2001; *Деготь Е*. Уроки рисования // Виктор Пивоваров. Шаги механика. М., 2004; и др. [↑](#footnote-ref-2)
3. См. об этом: *Деготь Е*. Другое чтение других текстов: Московский концептуализм перед лицом идиоматического документа // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 250. [↑](#footnote-ref-3)
4. Другие тексты Сорокина к этой выставке опубликованы в каталоге: Искunstwo. Берлин, 1988. [↑](#footnote-ref-4)
5. Курицын: «<…> Пригов и Сорокин до сих пор практикующие художники» (*Курицын В*. Русский литературный постмодернизм. С. 91). [↑](#footnote-ref-5)
6. *Добренко Е*. Преодоление идеологии: Заметки о соц-арте // Волга. 1990. № 11. С. 175. [↑](#footnote-ref-6)
7. Для постмодернистской литературы, как известно, не является существенным факт времени появления того или иного произведения, вопроса «раньше — позже» здесь не возникает. Поэтому даты публикации «Очереди» Сорокина (1985) и «Появления героя» Рубинштейна (1986) существенно не влияют на ход последующих рассуждений. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Айзенберг М.* Вместо предисловия // Личное дело №: литературно-художественный аль­манах / сост. Л. Рубинштейн. М., 1991. С. 14. [↑](#footnote-ref-8)
9. Здесь и далее ссылки на поэму Рубинштейна даются по изд.: *Рубинштейн Л*. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. 150 с., — с указанием номера страниц в тексте. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Айзенберг М*. Вместо предисловия. С. 14–15. [↑](#footnote-ref-10)
11. Здесь и далее ссылки на роман «Очередь» даются по изд.: *Сорокин В*. Тридцатая любовь Марины. Очередь. М., 1999. 640 с., — с указанием страниц в тексте. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Деготь Е.* Русское искусство ХХ века. С. 157–158. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Сорокин В*. Норма // Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 1. С. 11. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Сорокин В.* Норма. С. 95–134. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Пригов Д.* Шестидесятая азбука // Советское искусство около 1990 года: каталог / изд. подг. Ю. Хартен. DuMont Buchverlag Köln, б.г. С. 77, 77, 81. [↑](#footnote-ref-15)
16. См.: *Генис А*. Чузнь и жидо: Владимир Сорокин // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. М.: НЛО, 1999. С. 75–76. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Кузнецов И*. Жидкая мать, или Оранжерея для уродов // Литературная газета. 1994. № 11. 16 марта. С. 6. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Сорокин В.* Сердца четырех. М.: Ad Marginem, 2001. С. 128. [↑](#footnote-ref-18)
19. См.: Гройс Б., Курицын В., Бобринская Е., Холмогорова О., Деготь Е. и др. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Гройс Б*. Эстетизация идеологического текста. С. 36. [↑](#footnote-ref-20)
21. На самом деле абсурдных деталей на картине множество: достаточно обратить внимание на официальные праздничные черные костюмы и белые рубашки мужчин, направляющихся на пляж, на вязанные теплые кофточки женщин, на их развевающиеся волосы и длинные тени от фигур, которые свидетельствуют не только о приближающемся заходе солнца, но и о холодном ветре, то есть скорее всего о надвигающейся осени. [↑](#footnote-ref-21)
22. Личное дело №… С. 111. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Холмогорова О*. Соц-арт. С. 41. [↑](#footnote-ref-23)
24. Для живописного андеграунда 1960–1970-х годов ретушированная фотографическая открытка была воплощением «неиспорченного» варианта изобразительного искусства социалистического реализма. Отсюда, например, фотографические картины как самого Булатова, так и С. Файбисовича. [↑](#footnote-ref-24)
25. Сходный пафос «слияния», «растворения в коллективе» и «понимания сердцем» уже звучал в финале не раз упоминаемого романа «Тридцатая любовь Марины». Там же появляются образы «света» и «просветленных», мотив «бескрайней голубизны» Вселенной. [↑](#footnote-ref-25)
26. См. подробнее: *Богданова О.* «Новый» Сорокин — роман «Лед» // Мир русского слова. СПб., 2002. № 4. С. 88–93. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Гройс Б.* Эстетизация идеологического текста. С. 32. [↑](#footnote-ref-27)
28. См.: http:/imenna.ru [↑](#footnote-ref-28)
29. «Лиловые облака», «лилово-сиреневатая полоска леса», «лиловая праздничная ряса» отца Агафона (с. 348) и мн. др. [↑](#footnote-ref-29)
30. Здесь и далее цитаты приводятся в тексте по изд.: *Сорокин В*. Роман // Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 2, ― с указанием страниц в скобках. [↑](#footnote-ref-30)
31. Графическое выделение слова (имени) «РОМАН» исключительно прописными буквами, хотя в этом не было необходимости на письме, заставляет увидеть сознательную игру автора в «неразличение» слов «Роман» и «роман». [↑](#footnote-ref-31)
32. Роман Сорокина отличает тонкое подражание звукам, использование принципов лиризованного письма, приемов ассонанса и аллитерации, характерные для русской психологической прозы середины ХIХ века: «Ветер высекал слезы из его глаз, сердце, казалось, остановилось» (с. 279); «серое слово “сирота”» (с. 289); «его громоподобный голос гремел» (с. 305), «на краю покрикивал козодой» (с. 393); и др. Как «истинный» поэт-классик Сорокин тонко и красиво воссоздает игру красок в природе и воспроизводит ее в тексте: «Озаренный этими красноватыми лучами сад казался зловещим. Что-то угрожающее было в переплетении темных ветвей, кое-где тронутых алой кровью заката. <…> Виднеющийся за полями лес багровел, слившись с алыми слоистыми облаками, в которых плавился оранжевый солнечный диск» (с. 341). [↑](#footnote-ref-32)
33. См. работы Д. Быкова, О. Богдановой, П. Вайля, В. Курицына, А. Латыниной, Т. Прохоровой и др. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ср. у Тургенева: «Жизнь в Марьино текла своим чередом: Базаров работал, Аркадий сибаритствовал…» [↑](#footnote-ref-34)
35. Знаменитые чеховские калоши Пети Трофимова неоднократно «фигурируют» и в тексте Сорокина. [↑](#footnote-ref-35)
36. Калуга, как расположенный неподалеку город, непосредственно упоминается в тексте романа Сорокина в рассказе о бывшей деревенской учительнице Крутого Яра (с. 300). [↑](#footnote-ref-36)
37. Среди прочих могут быть названы и «Бабий Яр» А. Кузнецова или Е. Евтушенко. [↑](#footnote-ref-37)
38. Крутой Яр может иметь и ассоциативное значение «крутой ярости», которая в той или иной мере проявится в характере героя. [↑](#footnote-ref-38)
39. И в этом обстоятельстве тоже можно разглядеть «традицию». В начале ХХ столетия, написав «На дне», М. Горький в качестве ведущей идеи пьесы выдвигал победу «истины» над «состраданием», Сатина над Лукой. Однако время скорректировало идейные итоги пьесы, уведя их далеко от авторского пафоса. Так и у Сорокина: в 1970–80-е годы он как концептуалист настаивал на безыдейности творчества. Идейность «Романа» обнаруживает себя значительно позже. [↑](#footnote-ref-39)
40. Заметим, что у чуткого к слову Сорокина тот же металлический диссонанс прозвучит и в описании старой книги: «…неподъемная <…> книга в *железном* переплете» (с. 292). [↑](#footnote-ref-40)
41. Обратим внимание на то, что рядом с ними появится и образ некоей старухи, руки и голова которой «мелко тряслись, словно держались на нитках» (с. 297), которая говорит и всхлипывает, «опершись на клюку» (с. 298). Старуха, рассказывающая о смерти соседей, напоминает как саму смерть, так и старуху-процентщицу Алену Ивановну. [↑](#footnote-ref-41)
42. При этом тот же герой-философ буквально через пару абзацев выкрикивает по-мультяшно-шапокляковскому: «Эх, прокачу! <…> И эх! Прокачу!» (с. 381). [↑](#footnote-ref-42)
43. Или, напр., «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Аксакова. [↑](#footnote-ref-43)
44. Соотнесенность «Романа» Сорокина с произведением Пригова, с практиками концептуалистов в данном случае тем более очевидна, что именно в разговоре об охоте упоминается «Желудевая падь» (И. Кабакова). Как известно, у самого Сорокина есть хрестоматийно известный рассказ «Желудевая Падь». [↑](#footnote-ref-44)
45. Ср. «Записки…» С. Аксакова или рассказы М. Пришвина. [↑](#footnote-ref-45)
46. Неслучайно, в другом эпизоде о прибытии героев на место (охоты или косьбы) артельный староста Фаддей Гирин известит их словом «Шабаш!», которое (в зависимости от ударения) может прочитываться как междометное «Всё, приехали» или как сигнал к началу ведьминого шабаша. [↑](#footnote-ref-46)
47. Собираясь на утиную охоту и слушая рассказы об убитых Димой-официантом утках, Зилов в пьесе А. Вампилова задумчиво произносит: «Они ведь живые…» [↑](#footnote-ref-47)
48. Например, вновь С. Аксаков «Записки об уженье рыбы», «Несколько слов о раннем весеннем и позднем осеннем уженье» (позднее ― «Записки о рыбалке и охоте»). [↑](#footnote-ref-48)
49. Все тот же С. Аксаков, напр., «Замечания и наблюдения охотника брать грибы». [↑](#footnote-ref-49)
50. «Гирин ― коренастый мужик солидной внешности с густой, тронутой проседью бородой» (с. 418). [↑](#footnote-ref-50)
51. Отчасти здесь ощутима и отсылка и к авторской позиции: умении русского писателя романиста «посмеяться» над русским романом. [↑](#footnote-ref-51)
52. Упоминание татар в данном споре будет дано еще раз. Говоря о хамстве и лени русского человека, один из героев произнесет: «…наградили нас татары этими грехами…» (с. 403). И эта реплика Красновского может быть прочитана как традиционная, ибо в характере русского человека *традиционно* переложить вину за свои грехи на другого, будь то немец (например, литературный Штольц), еврей или, как в данном случае, татарин. [↑](#footnote-ref-52)
53. В качестве своеобразно-личностной черты сельского учителя Рукавитинова Сорокин избрал его красивый каллиграфический почерк. Как известно, в русской литературе самым большим каллиграфом был Акакий Акакиевич Башмачкин. Если приглядеться к фамилиям этих героев, то и здесь можно обнаружить игру и «литературную» перекличку: «Башмачкин» ― от «башмака», «Рукавитинов» ― от «рукавицы». [↑](#footnote-ref-53)
54. Думается, что избрание русской поговорки с использованием образа традиционного русского блина тоже можно признать сознательным и намеренным у Сорокина. [↑](#footnote-ref-54)
55. Можно отметить, что использование слова «бесталанный» в ХIХ веке (именно на эту эпоху и пишется «русский роман» Сорокина) имело иное значение, нежели сейчас. Если сегодня это слово связано омонимически с выражением «без таланта», то в прежние времена оно означало «без талана», то есть без денег, иными словами «несчастный, обездоленный». Хочется верить, что Сорокин знает исконное значение слова «бесталанный» и сознательно играет им в этом пассаже, как всегда в его тексте «взрывая» прошлое настоящим, истинное ложным, допустимое невозможным. [↑](#footnote-ref-55)
56. «Роман знал, что единственный пейзажист, выразивший до конца состояние русской души, ― Левитан. Роман не подражал ему, но п е р е ж и в а л такую же одержимость русским пейзажем» (с. 373). Выделенное слово, как помним, было выразителем близости (и переживания) чувства героя к Христу (с. 342). И в обоих случаях они графически выделены писателем. [↑](#footnote-ref-56)
57. Вторая часть романа усиливает присутствие красного ― советского ― цвета. Образ красных мужицких рубах, красных тряпиц (полотнищ), кровавого месива людской крови и людского мяса становится зримым образом идеалов и символов советской ― «красной» ― литературы. [↑](#footnote-ref-57)
58. Главный герой, вернувшийся в родные края и поэтически-восторженное воспринимающий природные пейзажи, восклицает: «Господи, не сон ли это…» (с. 293). Его дядя будет наставлять героя: «Жизнь, дорогой Роман Алексеевич, и есть сон…» (с. 289). Мотив сна реализуется в ряде сцен, где действуют, кажется, не-спящие герои. Писатель умело представляет мечты героев сном, а восприятие реальности ― пробуждением. Сцена последнего прощания Зои и Романа на берегу реки написана как сцена сна (отчасти театрализованного сна). И этот сон полон литературных штампов, литературных клише, которые воспроизводит писатель. Стоя на берегу реки, наслаждаясь вечерней прохладой и думая о жизни, герой *вдруг* тут же находит героиню: «Ты? – проговорил он удивленно и подошел ближе…» ― «Возле старой, согнувшейся до земли ивы стояла Зоя» (с. 354). Они, конечно, случайно встретились на их любимом месте. Героиня, конечно, предложит: «Послушай, послушай… давай уедем, давай уедем вместе. Ты думаешь, я люблю этого Воеводина? Да я к нему безразлична. Понимаешь? Безразлична! Если я и любила кого, так только тебя, Рома. А с ним… я решила, потому что все меня бросили, и ты бросил, не приехал, а он, он меня увозит отсюда, увозит, поэтому и согласье дала, только поэтому… Глаза ее блестели в темноте» (с. 356). Однако литературный сон закончился: «Огонь их любви, три года назад горевший ярко и сильно, потух навсегда» (с. 357), ― подведет итог автор. Сорокин утрирует, «переигрывает», но он «концептуально» достоверен и ― от-литературен, почти театрален. [↑](#footnote-ref-58)
59. Особенно сильно звучащий в связи с образом дядюшки главного героя, Антона Петровича Воспенникова, в прошлом актера (Антон Петрович «отдал более двадцати лет театральной жизни», с. 325; и мн. др.), продолжающего «актерствовать», «играть», «театрализировать» и во вне-сценической жизни, мотив театра, между тем, характерен и для изображения многих массовых сцен романа. Сцены рыбалки, охоты, бани, особенно сенокоса изображены Сорокиным таким образом, что они воспринимаются как некое действо, отчасти ритуальное, но по сути театральное, хорошо срежиссированное и много раз отрепетированное. Даже церковная служба отчасти воспринимается в романе Сорокина театрализованным действом (что на самом деле и отвечает форме проведения церковных служб). Неслучайно именно отец Агафон, священник, высказывает, казалось бы, не-традиционное мнение: «Театр дело богоугодное» (с. 326). [↑](#footnote-ref-59)
60. Заметим, что «петушиными чертами» наделен и полу-юродивый Дуролом (Клюгин, как помним, сравнивается с юродивым). О Клюгине: «…перекрестился, взял стакан и выпил одним глотком, по-петушиному дернувшись головою вверх» (с. 316). [↑](#footnote-ref-60)
61. Совсем малозначительным, но, может быть, не случайным оказывается то обстоятельство, что главный герой романа Сорокина трижды будет назван любящей его, как сына, попадьей «сокол ты мой ясный», «соколик» (с. 294, 322, 324). С одной стороны, эти выражения могут быть простыми поэтическими формулами, которые использует любящая Романа заботливая героиня, но, как показывает анализ, случайных деталей в тексте Сорокина нет, так что троекратный «соколик» может быть вольной (или невольной) ассоциацией автора. [↑](#footnote-ref-61)
62. Среди первых откликов на повесть «Метель» были: *Наринская А.* Сочинение на заданную тему: «Метель» Владимира Сорокина // Коммерсантъ. 2010. 30 марта; *Лесин Е*. Смешно, но поддается редактуре // НГ/Exlibris. 2010 5 апр.; *Руднер Е.* Владимир Сорокин написал «Метель» // Сноб. 2010. 6 апр.; *Басинский Д*. Настало никогда // Частный корреспондент, 2010. 13 апр.; *Львов С*. Метель после модернизации. Отсыл к традиции как взгляд в будущее // Частный корреспондент. 2010. 15 апр.*; Липовецкий М.* Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации. URL: http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details; *Дардыкина Н*. Обойдемся без мата! // Московский комсомолец. 2011. № 25794. 11 нояб.; и др. [↑](#footnote-ref-62)
63. Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным / беседовала Н. Кочет-кова // Известия. 2010. 2 апреля. С. 7. [↑](#footnote-ref-63)
64. Там же. [↑](#footnote-ref-64)
65. Современный американский писатель (р. 1964). [↑](#footnote-ref-65)
66. Об этом см. подробнее: *Богданова О. В*. Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман»). Ч. 1 // Филологические науки. М., 2013. № 3. С. 31–43; Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман»). Ч. 2 // Филологические науки. М., 2014. № 1. С. 89–101. [↑](#footnote-ref-66)
67. Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным. С. 7. [↑](#footnote-ref-67)
68. «Метель» входит в цикл «*Повестей* покойного Ивана Петровича Белкина». [↑](#footnote-ref-68)
69. «Кони мчатся по буграм, / Топчут снег глубокий… / Вот, в сторонке божий храм / Виден одинокий. // Вдруг метелица кругом; / Снег валит клоками; / Черный вран, свистя крылом, / Вьется над санями; / Вещий стон гласит печаль! / Кони торопливы / Чутко смотрят в темну даль, / Воздымая гривы… *Жуковский*» (с. 59). Здесь и далее цитаты из Пушкина приводятся по изд.: *Пушкин А. С*. Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит-ра, 1986. Т. 3. 527 с., — с указанием страниц в скобках. [↑](#footnote-ref-69)
70. «Покойник спать ложится / На белую постель, / В окне легко кружится / Спокойная метель... *Александр Блок*» (с. 5). Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Сорокин В.* Метель: повесть. М.: Астрель, АСТ, 2010. 304 с., — с указанием страниц в скобках. [↑](#footnote-ref-70)
71. Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным. С. 7. [↑](#footnote-ref-71)
72. Финал стихотворения А. Блока «Покойник спать ложится», использованный Сорокиным в качестве эпиграфа: «Снежинок легкий пух / Куда летит, куда? / Прошли, прошли года, / Прости, бессмертный дух, / Мятежный взор и слух! / *Настало никогда*». В современном постмодерном прочтении «никогда» имеет ближайший синоним «всегда» (ср. В. Пелевин, Л. Петрушевская, Т. Толстая, Ю. Мамлеев (любимый Сорокиным) и мн. др.). [↑](#footnote-ref-72)
73. «Проклятое» Долбешино в игровом тексте Сорокина может прочитываться и как прокл*я*тое (ругательство), и как пр*о*клятое (кем-либо) Долбешино — инфернальная коннотация скрыта, но угадываема. [↑](#footnote-ref-73)
74. Перечислить или пересчитать количество упомянутых в тексте Сорокина «чертей» почти невозможно. С неизменной обязательностью каждая сцена повести сопровождается возгласами доктора Гарина: «Черт!» (с. 101, 112), «Черт знает что…» (с. 41), «Что за черт?» (с. 41), «Какого черта она здесь?» (с. 42), «Чертова пирамида» (с. 44), «К черту!» (с. 45), «Черт побери!» (с. 61, 86), мельник о Перхуше — «Этот вас к черту на рога завезет» (с. 70) и мн. др. [↑](#footnote-ref-74)
75. Хотя у носатого героя (слона) существуют и другие — более современные — коннотации. [↑](#footnote-ref-75)
76. В 2009 г. только что учрежденную благотворительным фондом М. Прохорова литературную премию «Нос» («Новая словесность») получил сборник Сорокина «Сахарный Кремль». Вполне вероятно, что, по-постмодернистски играя в литературе, писатель в своем следующем произведении — повести «Метель» — отдал дань «Носу», весело отблагодарив тем самым учредителей-благотворителей. В 2010 г. с нарочито «носатой» повестью «Метель» Сорокин вновь получил премию «Нос». [↑](#footnote-ref-76)
77. Напр., *Львов С*. Метель после модернизации. Отсыл к традиции как взгляд в будущее // Частный корреспондент. 2010. 15 апр.; и др. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Басинский Д*. Настало никогда // Частный корреспондент, 2010. 13 апр. [↑](#footnote-ref-78)
79. Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1928–1958. Т. 29. Произведения, 1891–1894. М., 1954. 450 с. С. 3–46, — с указанием страниц в скобках. [↑](#footnote-ref-79)
80. Как аллюзия к знаменитым строкам Н. Майорова: «не долюбив, не докурив последней папиросы…» [↑](#footnote-ref-80)
81. Ни один современный словарь не дает такого слова. В словаре В. И. Даля приводится вокабула на «шмурыгать», в значении «царапать» (*Даль В. И*. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1999. Т. IV. С. 641). [↑](#footnote-ref-81)
82. В словаре В. И. Даля форма «потрогивать» представлена как нормативная (Т. III. С. 359). [↑](#footnote-ref-82)
83. Хотя выдержан не последовательно, не до конца — в тексте «Метели» рядом с «прок*о*тимся» (с. 23) стоит современная форма «Пок*а*тили!» (с. 29), в обоих случаях в речи Перхуши. [↑](#footnote-ref-83)
84. «Главный» сон Гарина будет «продублирован» в повести. Герой еще раз заснет — ночью, в холодной метели. Ему приснится сон, в котором будут повторены едва ли не все детали «первого» сна — медный котел, кипение и булькание масла, «медный» живот роженицы и др. (с. 205). В третий раз «главный» сон отзовется в воспоминаниях Гарина (с. 226). [↑](#footnote-ref-84)
85. Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным. С. 7. [↑](#footnote-ref-85)
86. И в данном случае Сорокин близок Т. Толстой с её будущей, но прошлой — константной — Русью в «Кыси» (2000). [↑](#footnote-ref-86)
87. Вспомним «Метель» А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-87)
88. Художник словно реализует в пространстве современной постмодерной повести пушкинские слова из письма жене (1836) — «…догадал меня Господь родиться в России с умом и талантом…» [↑](#footnote-ref-88)
89. «Молчали желтые и синие; / В зеленых плакали и пели» (А. Блок). [↑](#footnote-ref-89)
90. «Только не воспоминания…» [1927]: «У меня комната на Лубянском проезде; я работал в ней часов до двух ночи и ложился спать, подложив под голову не подушку, а простое полено, — это для того, чтобы не проспать и успеть вовремя обвести тушью ресницы разным Юденичам и Деникиным…» (см.: *Маяковский В. В*. Только не воспоминания... // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит-ра, 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. М., 1959. [С. 149–158]. С. 153. [↑](#footnote-ref-90)
91. В ситуации на *дорожной станции* Николай Алексеевич, герой Бунина, встретив свою юношескую любовь и прощаясь с нею, также «устыдился»: герой «Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у ней руку, и тотчас стыдился своего стыда» (*Бунин И. А*. Темные аллеи / вступ. ст. О. Н. Михайлова; комм. А. К. Бабореко. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 17). Сорокин намеренно утрирует «стыдливость» своего персонажа: вместо бунинских *трех* словоформ, демонстрируя умение поместить в одну синтагму *пять* однокоренных лексем. [↑](#footnote-ref-91)
92. Очевидно, что герой-доктор Сорокина вызван к жизни и героями-врачами Булгакова («Записки юного врача», «Белая гвардия» и др.) или Пастернака («Доктор Живаго»). [↑](#footnote-ref-92)
93. В интервью формулировку корреспондента: «…персонаж пытается сделать что-то хорошее» — Сорокин уточняет: «Выполнить долг» (Обнять метель: интервью с Владимиром Сорокиным. С. 7). [↑](#footnote-ref-93)
94. Черты одного из героев романа «Отцы и дети» легко угадываются в портрете Гарина — «коротко подстриженная голова с легкой сединой на висках» (с. 7). И неважно, что «волосатость» Базарова подменена короткой стрижкой Павла Петровича. От «перемены мест слагаемых» в случае с Сорокиным «сумма не меняется». [↑](#footnote-ref-94)
95. Замечание Сорокина в интервью о его хорошем отношении к интеллигенции не применимо к художественному тексту писателя-концептуалиста. [↑](#footnote-ref-95)
96. Фактически знаменитые русские книги-вопросы: «Что делать?», «Кто виноват?», «Кому на Руси жить хорошо (?)», «Камо грядеши (?)» и др. [↑](#footnote-ref-96)
97. Ср. Солженицын: «Интеллигент — это тот, чьи интересы и воля к духовной стороне жизни настойчивы и постоянны, не понуждаемы внешними обстоятельствами и даже вопреки им. Интеллигент — это тот, чья мысль не подражательна» («Архипелаг ГУЛаг»). [↑](#footnote-ref-97)
98. Остановившиеся часы — как некий (традиционный) знак-предвестие будущей трагической судьбы героя. [↑](#footnote-ref-98)
99. Мотив прозы В. Белова. [↑](#footnote-ref-99)
100. «Мудрая» (философская) беседа, которую ведут персонажи, и использование слова «падаль» пробуждает литературный претекст — «Капитанская дочка», разговор в зимних санях по пути в Белогорскую крепость между Петрушей Гриневым и Пугачевым, сказка об Орле и Вороне, о том, что значит «питаться падалью». [↑](#footnote-ref-100)
101. С одной стороны, как герои писателей-деревенщиков, с другой — как Ноздрев из «Мертвых душ», который «как отец родной» был на псарне и в конюшне. [↑](#footnote-ref-101)
102. Мотив униженности — несомненно, отзвук русской литературной традиции. [↑](#footnote-ref-102)
103. Доктор Гарин использует менее поэтичное сравнение: «Что они у тебя, *как мыши* в чулане!» (с. 234). [↑](#footnote-ref-103)
104. Крошечный размер лошадок Перхуши становится предметом речевой игры Сорокина, использования языковой полисемии. Когда маленькие лошадки наскочили на огромного мертвого великана, засыпанного снегом, выражение «Угораздило его здесь *коньки отбросить*» (с. 243) обнаруживает двойной смысл: фразеологический (о великане) — со значением «умереть», и «прямой» (значение реализованной метафоры) — лошадки (*коньки*) действительно оказались «сброшенными» с этой огромной горы. [↑](#footnote-ref-104)
105. «Клешнеобразная рука» (с. 18) героя, «клешня» (с. 80) — знак его работы руками, но и признак фольклорной странности мира, в котором обитает персонаж. [↑](#footnote-ref-105)
106. «Перхуша правил даже не по еле различимым следам своим, а просто *по своей непреклонной уверенности*, что дорога — там, впереди, и промаха не будет» (с. 212). [↑](#footnote-ref-106)
107. О неудаче — «В буерак черт столкнул!» (с. 129), о дороге — «Провалилася, как сквозь землю...» (с. 197), о потере пути — «Знать, леший нас водит, барин…» (с. 197) и др. [↑](#footnote-ref-107)
108. В том же ключе обыгрывается и максима «Кому повезет, как говорят, у того и петух снесет» (с. 121). Имеющая вид «народной», для Сорокина эта максима в первую очередь «отлитературна»: с одной стороны, она звучит в романе А. А. и Г. А. Вайнеров «Эра милосердия» (1976), но особую популярность фраза получила благодаря Глебу Жеглову, герою художественного фильма «Место встречи изменить нельзя» (1979, реж. Ст. Говорухин) по роману братьев Вайнеров. Вероятно, «слабость» Сорокина к данному выражению, приводит к тому, что повести она (по-видимому, случайно, то есть художественно не оправданно) звучит дважды: «Кому повезет — у того и петух снесет» (с. 214). [↑](#footnote-ref-108)
109. Например. при создании образа мельника и мельничихи фоном Сорокину отчетливо служил мультфильм «Летучий корабль» (реж. Гардин Барри, 1979). [↑](#footnote-ref-109)
110. «…она хорошая, она как ангел, у нее голубой красивый, сияющий череп на спине, но это и не череп, а это лик ангельский, прекрасный ангельский лик, сияющий всеми оттенками сине-голубого, она поет тончайшим, переливчатым голосом и вырывается, вырывается из рук, ее большие крылья взмахивают, она рвется так сильно, так очаровательно, что сердце у Козьмы начинает трепетать, как ее крылья, он не может ее отпустить, он не должен ее отпустить, он ни за что ее не отпустит, он хватает ее за толстые шелковистые ноги, она поет, взмахивает крыльями и вылетает в горящее окно, выносит Козьму в огненное окно, руки Козьмы срастаются с ногами бабочки» (с. 290–293). [↑](#footnote-ref-110)