

## **РАЗДЕЛ III. ОБРАЗ АВТОРА И АВТОРСКОЕ (ЛИРИЧЕСКОЕ) НАЧАЛО В ЛИТЕРАТУРЕ И ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВА**

**ББК Ш5(2=Р)**

**УДК 821.161.1**

*Ангелика Молнар,  
PhD Dr. доцент,  
(Сомбатхей, Венгрия)*

### **ДИСКУРС АВТОРА В «РОМАНЕ» В. СОРОКИНА**

В нашей статье проводится опыт сопоставительного чтения романов В.°Сорокина «Роман» и И.А. Гончарова «Обрыв». Сопоставлением произведений раскрываются некоторые общие черты поэтики писателей. Сорокин разрушает и перестраивает гончаровский материал, и это становится необходимым элементом порождения новой поэтики. Анализируется семантическое начало в фигуральной упорядоченности текстов. Этим объясняется новое определение жанра романа.

**Ключевые слова:** Гончаров, Сорокин, жанр романа, интертекст, метафоры

На наш взгляд, «Роман» Владимира Сорокина – не ремейк в силу того, что не абсолютно точно копирует готовые формы. Более того, писатель и не дописывает от себя классические произведения, как, например, Борис Акунин в «Чайке». Основные ситуации и положения разных произведений фигурируют в романе, образуя его сюжет, и хотя невозможно опознать ни одной оригинальной схемы, создается впечатление, будто все это заимствовано. В результате роман представляет собой противоречивый литературный факт, эстетический объект.

«Роман» Сорокина читается и как произведение о прозаическом языке Золотого века русской литературы. Писатель воспроизводит также и иные стили, дискурсы, речевые формы, в отношении которых проявляется не только его ученичество, но и критика, желание обнажить их. Отрицается и сделанность мира романа, его извращенное

подражание действительности. К концу романа плавное повествование полностью подменяется метанарративом, а реалистический дискурс обращается в «убийственный» язык Сорокина. Всеобъемлющий образ «смерти», однако, является лишь преобразованием существования героя, автора и языка, поскольку в то же время создается их новая, современная форма. Сорокин, по собственному признанию, потому и старался перевоплотиться в крупных писателей, чтобы оживить их героев, сюжеты, романы. Это помогло ему освободиться от разного рода клише, чтобы они не мешали ему работать дальше [1, 31]. Жанр романа не отжил свой век, а расцветает и теперь, правда, экспериментирование с разными формами производится все более усиленно именно в наше время, чем в пике истории его существования. Отметим, что на историю русского романа, начиная с «Евгения Онегина» – одного из претекстов «Романа» Сорокина, также налагает отпечаток как экспериментирование, так и освоение «библиотеки» и «языков литературы».

В этой связи необходимо указать и на другой прием, который обычно приписывается романисту-постмодернисту, – это его глубокое знакомство с литературным наследием. Текст романа образуется как из явных, знакомых, так и из почти неуловимых цитат. Эти контексты в одном и том же фрагменте могут быть не связанными между собой, но может быть восстановлена в переработке их взаимосвязь. Как известно, наряду с другими классификациями Игорь Смирнов различает также и реконструктивную интертекстуальность (цитация как фиксация «своего» и «чужого» текстов) и конструктивную интертекстуальность (аллюзия как реорганизация «старого» текста для «нового») [2, 20]. В постмодернистских текстах акцентируется, однако же, не подобная интертекстуальность, а гипертекстуальность, к тому же отрицается как всякий (новый) смысл, так и вообще, авторство. Между тем писатель не просто создает литературный текст из множества цитат, а старается образовать свое собственное слово, в силу чего не только репрезентируется, но и переосмысливается книжный образ мышления, традиции, стереотип. Различные приемы складывается у него в новую авторскую форму, конструкцию для будущих произведений. Это позволяет говорить о некой конструктивной функции писательской техники современного романиста.

Ясно и то, что источником смысла текста в этом процессе становится также и читатель. Для утверждения новизны произведения, читателю придется опознать и сопоставить каждый элемент (фразу, мотив, фрагмент, образ) с оригиналом, с разными литературными

претекстами. Приведем примеры легко опознаваемых цитат, которые как бы не получают дальнейшего развертывания в романе Сорокина: «сталь закалится» [3, 117] (Николай Островский), о весне «шептали ему клейкие листочки» [3, 124] («Братья Карамазовы»), «завалена, засыпана всяким хламом» [3, 156] («Обломов»), «на балкон вышла девушка в ночной голубой рубашке» [3, 166] («Война и мир»). Можно было бы приводить гораздо больше подобных примеров на случай, когда ни одна цитата не является исключительным источником другой.

К тому же, фигуры персонажей образуют аналогии с различными русскими писателями. Например, учитель Рукавитинов в белой панаме в окружении детворы напоминает Льва Николаевича Толстого. Более того, дядя Романа утверждает, что «косить русскому человеку непременно нужно» [3, 170]. При выполнении полевых работ декламация героя переходит в бессмысленное повторение народных прибауток и поговорок: «Коси, коса, пока роса» [3, 176]. Дядю Романа, умеющего рассказывать интересно, называют Антошей, что напоминает великого драматурга Чехова. Для персонажа Сорокина осень – «унылая пора» (Пушкин), но в тексте отмечается, что и весна такова. Любимая роль дяди – это жуир из «Свадьбы Кречинского», комедии Александра Сухово-Кобылина. Пересказ пьесы в общих чертах являет общность с «Женитьбой» Гоголя, но приводится и довольно распространенная в литературе 1830 – 40-х годов фигура жуира (см. напр. повесть Гончарова «Иван Савич Поджабрин», близкую к упомянутым произведениям).

Несмотря на то, что каждый интертекст произведения явно приводится не как единичный участник беспрерывной игры, а в тесной связи с самыми разными произведениями, предлагая читателю различные «пути» прочтения, мы все-таки выберем один основной претекст – «Обрыв» Гончарова – и постараемся проследить его реализацию в романе Сорокина. Отметим, что не только Сорокин считал диалогией свои романы «Роман» и «Норма», но и Гончаров утверждал теснейшую органическую связь между своими тремя книгами («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). В нашем сообщении мы обращаемся в основном только к «Роману» и «Обрыву». Писатель-постмодернист перерабатывает не столько тему и сюжет романа Гончарова, но и воспроизводит поэтические приемы своего предшественника, т.е. некую упрощенную языковую форму, которую извлекает из оригинала. В этой литературной игре первоначальный смысл романа Гончарова тоже подвергается семантическому преломлению.

Название поместья, в которое возвращается у Сорокина Роман, «Крутой Яр» по своей семантике явно отсылает к «Обрыву». Роман обходит свое поместье и знакомится с жизнью деревни подобно тому, как и гончаровский Райский посещает бабушку Бережкову в своем имении Малиновке (или как герои Тургенева, Толстого возвращаются в свою усадьбу). Образ дяди появляется только в первом романе Гончарова «Обыкновенная история» и тесно связан с городом (столицей), с которым прощается Адуев-младший. В сорокинской провинции все представлено идиллически; и в отличие от романа Гончарова, нарраторская симпатия к этому миру преувеличена, критическая дистанция к нему практически отсутствует. Надвигающееся разрушение идиллического мира оборачивается в игру со смертью. Об этом свидетельствует уже начало романа. Описание кладбища, на котором захоронен Роман, воспроизводит предисловие повести «Бедная Лиза» Карамзина. Такое начало отнюдь не случайное, так как с этого произведения и берется каноническое отчисление истории классической русской литературы XIX века (а романа – от «Онегина»). Сорокин вкрепляет в свой роман не только выдающиеся образцы романного жанра, но привлекает и другие жанры художественной прозы, в первую очередь, известные повести русской литературы.

Как принято считать, классическое исчерпало себя романами Достоевского. Однако, на наш взгляд, предшественником модернистского романа, разложившего традиционные формы, можно назвать также и Гончарова, а именно как автора «Обрыва». Современные исследователи его творчества согласны в том, что его последний роман является не только романом о художнике, но и весьма оригинальной трансформацией традиционных романов (к числу которых относится и «Обломов»), предвещающей новый роман XX века. Здесь нет возможности перечислить все те поэтические приемы, которыми Гончаров пользовался, создавая свой роман, и из-за которых в свое время был резко раскритикован и не понят современниками. Отметим только, что по всей вероятности, именно переосмысление классических форм в т.н. жанровых опытах, составляющих «Обрыв», и мотивировало современного писателя на то, чтобы взять его за основу своего романа. В романе же Гончарова совмещаются и сглаживаются разные жанры, отменяющие его. Метапоэтический роман о романе у классика и представляет «обрыв» жанра романа у постмодерниста.

Персонажи Сорокина – своеобразные маски, не живые образы, как и предметы тоже не вещи в поэтическом смысле. Таким образом

осуществляется замена поэтической действительности. Сорокин играет с образами своих героев, реализуя семантический и знаковый потенциал, скрытый в их именах и фамилиях. У самого главного героя говорящее имя: Роман (см. Достоевский). Его образ – воплощенный жанр. Конструктивной общностью с образом Райского у Гончарова является мотивация артистической установки героев. Роман также, как и Райский, «с интересом разглядывал», «наблюдал», «представлял в воображении» каждое встречаемое им лицо или явление. Такое внимание к событиям является мотиватором художественной обработки восприятия мира в романе Гончарова. Внешняя речь Романа тоже носит артистический характер: «пересказал так живо, с такими подробностями» [3, 69]. У Гончарова, однако, не бросаются в глаза так явно свойства художника. У Райского все это естественно вытекает из характера артиста, и если это требуется, то подвергается критике. Например, красноречие героя постоянно высмеивается как другими персонажами, так и автором. По-видимому, такое представление фигуры художника показалось так неестественно для Сорокина, что он решил обнажить, вывернуть его наизнанку. Современный писатель выставляет напоказ под увеличительным стеклом элементы, характерные для своего предшественника: Роману «доставляет удовольствие освещать события, чтобы сильнее всего поразить слушателя», «пересказывал все точно до мелочей» [3, 70].

Функцию пародирования выполняет и запись Романа в дневнике: «все наше творчество – лишь смертная тоска по утерянному раю» [3, 186]. Фраза получается как пошлое клише, прочитанное неоднократно в самых различных произведениях, хотя именно она выражает наиболее полно содержание романа Гончарова (см. напр. фамилию героя-художника: Райский). Роман Гончарова пронизывают размышления главного героя – опосредственно автора – о природе искусства, о романе, о принципах творческого акта и т.д. Райский только после переживания страсти становится действительно способным творить. Подобно ему и герой Сорокина озабочен поиском тайны творчества. Ключ к пейзажу Роман находит после переживания любви к Татьяне: смотрит на полотно «не ищущим взором художника, а спокойными глазами простого смертного» [3, 253]. Это однако приводит к тому, что он уже не в состоянии написать заход солнца, любимый и избыточный образ Достоевского, а переживает его.

Райский изображает на полотне окружающих людей, о его пейзажных зарисовках лишь упоминается. У Сорокина Роман призван писать русский пейзаж так, как пейзажист Левитан, «выразивший до конца состояние русской души» [3, 127]. Явная банальность (пафос)

фразы наглядно выражается в следующем сравнении: в его больших еврейских глазах «навсегда отразилась Россия...» [3, 127]). Во фразе содержится метапоэтический намек и на широко применяемые в классической русской литературе психологические параллелизмы между состоянием природы и души человека.

Предметом творческого акта героя становится пейзаж, открывающийся с вершины обрыва (другой берег озера и березовая роща). К тому же Сорокин вводит и образ дуба, чтобы не обойти вниманием и известный образ Толстого. Над озером кружатся чайки, которые в русской литературе стали символами свободы и творчества: вспомним произведения Лермонтова, пьесы и повести Чехова. Если бы читатель не обратил должное внимание на такие детали, Сорокин позаботился бы о нем: он заставляет своего героя подумать о свободной воле и воле творца-художника. Кроме того, он неожиданно и несообразно связывает коренные метафоры столь различных авторов, как Гончаров, Лермонтов и Чехов, будто насмехаясь над ними: «Обрыв <...> был пуст, величественен и безжизнен. Он высился над водой подобно утесу. "Какое все-таки странное место, – думал Роман, – и какое оно не русское. Как будто взяли кусок испанского берега, <...>." Где-то наверху пронзительно и противно закричали чайки» [3, 129]. Итак, в отдельном сегменте текста актуализируется не один только подтекст, а целое множество литературных источников. Автор как бы поступает подобно литературоведу, который находит и выявляет интертекстуальные связи между произведениями. Более того, он анализирует и поэтические приемы, воссоздавая их на практике. Благодаря общему элементу, встречаемому читателем как аномалия, происходит взаимная трансформация смыслов текстов, вступающих во взаимодействие, в игру. Таким образом, проблематизируется соотношение литературности и действительности.

Огонь и вода являются постоянными метафорическими атрибутами образа Романа. Герой все время курит, его маркированный жест – это закуривание или тушение окурка: он готовится рисовать также «не выпуская папиросы изо рта» [3, 75]. Метафорическая связь становится очевидной и через женские образы. Первая возлюбленная Романа, Зоя Красновская, с которой они совершают лодочную прогулку с зажженными факелами [3, 47]. Отметим, что в тексте разворачиваются и единицы, сегменты фамилии и в связи с образом опасной красавицы: Зоя – «яркая красота» [3, 49]. Огонь характеризует разные свойства героини (напр., цвет волос и «жгучесть» характера). Более того, она охотница быстрой езды верхом. (Заметим, что у дяди Романа тоже «красавицы» лошади [3, 53]). Она подгоняет коня стеклом

(ее постоянный атрибут вместо русской палки назван по-английски): это выражает ее поведение по отношению к мужчинам. В романе Зоя собирается выйти замуж за Олега Воеводина, образ которого является отблеском Молчалина (у Грибоедова) или Безыменкова (у Тургенева). Его фигура отражает двойственность (лицо как у купидона, но басистый голос). Им она может управлять. Образ же Зои отмечен и игрой слов, основанной на сближении разных значений: она ведет себя как «амазонка» и на ней тоже «амазонка». Но затем конь подменяется кобылой («Роза»), чтобы вернее передать параллелизм лошади и «девушки-птицы, так упоенно жаждущей свободы» [3, 86] через общий предикат «летать». Отметим, что Роман же ездит на кобеле Орлике. Свободолюбие же героя отмечается в связи с творчеством: он свободный художник (ср. вольный художник Райский), который отказывается от юридического поприща (ср. Раскольников), связанного с «порочным» городом. Негативные коннотации у последнего выражаются и в раздроблении слова: ад-во-кат.

Воспроизводимая тургеневская ситуация лишнего человека или рассказчика «Первой любви» быстро сменяется с положением гончаровского художника, переживающего любовный треугольник на краю и на дне обрыва. Современный писатель четко распланирует хронотоп, время и места событий: что и когда происходит в лесу, что на поляне и на берегу и т.п. А это на фоне березовой рощи, непостижимой мечты Обломова. Приведем пример для языковой реализации метафоры. Роман в положении неудачного любовника чувствует, будто его душа – «горное озеро под штормом». В повести Тургенева «третий лишний» Чулкатурин вместе с Лизой Ожогойной любят «пожаром» заходящего солнца над обрывом. После встречи с Зоей Красновской Роману кажется, что озаренный «красноватыми лучами» закат «зловеще тревожит». Сходство фамилий и образов героинь выстраивается через метафору огня. Отметим, что окончательное расставание Романа с героиней-англоманкой представляется в тексте книжной фразой: «огонь их любви <...> потух навсегда» [3, 108]. Сближаются далекие по смыслу образы звука и пламени: «Роман долго стоял, вслушиваясь в звуки ее удаляющихся шагов, словно наблюдая за угасающим пламенем свечи» [3, 108]. Роман объясняет необходимость расставания с Зоей тем, что только всегда новое могло поддерживать пламя их любви, но теперь «все сожжено» [3, 221]. Угасание огня и предпасхальное время позволяет герою освободить свою душу от заблуждений, чтобы «очистить» место для следующего любовного чувства.

Сорокин не довольствуется данной цепью метафоризации, нанизывая и проецируя ситуацию на предсмертную агонию Христа, которая ставится в параллелизм с состоянием Романа накануне Пасхи: «история Иисуса Назарянина перестала быть книжной историей и вошла в юную душу Романа огненным стержнем веры» [3, 90]. Он иронически совмещает подобные противоречия: «Вера дала ему некое новое небо» [3, 91]. Герой осознает причину мгновенного исчезновения чувства любви к Зое – это отсутствие доверия, веры: «в Зою он до конца поверить не мог» [3, 73]. Это отмечается противоположными огню избыточными метафорами: воды и холода, так как место расставания – у реки, и Романа обнимает «ледяной холод» [3, 107]. Пережив страсть, Роман уже не чувствует потребность творческого акта. Вера здесь опошляется, но упоминается в качестве нарицательного имени, названия основы религии. В романе Гончарова она олицетворяется в образе главной героини, глубоко верующей Веры, которая метафорически переживает «падение в обрыв», затем «сиротство и страдание» и будущее «возрождение». Изначальное восприятие ее фигуры Райским как демонической, таинственной, языческой (см. Зою Красновскую), после событий в обрыве уступает место по-христиански милосердной и женственной Вере.

В этой связи отметим, что другая устойчивая метафора страсти в романе Гончарова – это гроза, в образе которой соединяются огонь и вода. Она опредмечивается в артистическом намерении Райского, когда отчасти в пылу страсти к Вере он выходит посмотреть на грозу и раскаивается. Подобную ситуацию наблюдаем у Сорокина, когда после парения в бани Роман бросается в воду, а «в воздухе пахнет грозой» [3, 203]. Тема имеет также и метапоэтический смысловой план. Художник-герой воображает, «как он бы написал эту тучу» [3, 203]. Отец Зои по фамилии Красновский в горячей бане совсем «преобразуется». (Напомним, что в это время начинается и гроза в природе.) Он как будто находит свою сферу, сильно хлещет Романа и запарит даже святого человека, батюшку: с ним париться, как «по краю адской бездны ходить» [3, 197]. Речь героя при этом наполняется словами, указывающими на «адское» развлечение: «адская прелесть» [3, 206]. Это определение образует параллель между хлестанием в бане и в природе (ливень хлынет), а также чаепитием в «кипящей белой стихии», реке [3, 207]. Каждый эпизод романа Сорокина, в том числе и этот, завершается перерождением героя в переносном смысле. В этом плане вера также воплощается: во время пасхального праздника, церковного обряда Роман забывает о Зое и с «милой» Татьяной Куницыной зажигают свои свечи от одного пламени. Впоследствии, он

облитый студеной водой, бросается при пожаре в огонь за иконой. Этот поступок делает его достойным руки Татьяны в понимании Куницына, который называет любовь – «адской бездной», огнем [3, °305]. В то же время Роману пожар помогает «слиться с народом», переживать горе других людей. Гончаров утверждал необходимость поисков моста над обрывом между действительностью и идеалом. Сорокин же переводит эту фразу, играя с темой «народ и интеллигенция»: «между ними всегда пролегало что-то вроде крутояровского оврага» [3, 137], моста через которого не было.

Развитие любви Романа и Татьяны следует после антиципации скрытого влечения кажущимся безобидным и добродушным героем к крови. Его увлечение охотой является несовместимым с основами православной веры, но это противоречие не эксплицируется в романе. Роман у Сорокина демонстрирует истинную страсть к убийству во время охоты на вальдшнепов. Воспроизводится травля волков в романе «Война и мир» в сниженной, смеховой форме. Посредством многослойных отсылок к прецедентным текстам, в том числе через другое значение слова-имени Хора, пробивается и цикл повестей Тургенева «Записки охотника». «Хор» как звукоподражающая частица, услышанная за костром (над огнем), метонимически замещает птиц, застреленных Романом: он несет в себе «тайный смысл и равнодушие ко всему земному» [3, 150] на Лысой, т.е. пустой поляне. В это время врач Клюгин сбивает опаленную ночную бабочку в огонь. Его акт действия – «медицина сможет помочь» [3, 154] – кажется участникам охоты жестоким, между тем в романе представляется обнаженная демонстрация их же соответственного поступка (убийства птиц). Важно добавить и следующее. При описании охоты на вальдшнепов акцентируется, что у Клюгина мало патронов, поэтому он терпит неудачу на охоте, т.е. убивает меньше других участников охоты животных.

Некоторые исследователи творчества Сорокина допускают, что убийство – это очередная форма умерщвления литературного дискурса, но при этом возрождается авторская фигура, черты которой часто проступают в определенном метаперсонаже произведений. Если это так, то напрасно следует видеть в образе Клюгина самого Сорокина, высмеивающего весь этот идеологический мир, воссозданный им наподобие литературных опытов. Его образ – такая же пародия на резонеров-антагонистов, как и все остальные фигуры, которые тоже слабые отблески настоящих героев классических романов. Образ антагониста Клюгина напоминает скорее озлобленного нигилиста Марка в романе Гончарова. Сорокин символически помещает его дом на край оврага. Как нам кажется, имплицитный / персонифицированный образа автора можно найти в Романе – художнике, жестоко

расправляющемся со всем тем, что он же создал. В этой связи напомним, что намеки на предстоящую расправу содержатся в теме охоты.

Наслаждение кровопролитием проявляется и в схватке Романа с волком, которую герой толкует как проявление им христианского сочувствия к ребенку (лосенку), жертве волка. В двойничестве героя и зверя наблюдается также переключка с поэмой Лермонтова «Мцыри». В романе Гончарова, естественно, эта тема не развернута, хотя упоминается, что Марк всегда ходит с ружьем на плечах и от нечего делать стреляет по голубям. Это действие вполне соответствует его фигуре. Герой устойчиво именуется волком и «спасением» от него для Веры может стать ее другой поклонник – «лесничий» Тушин. Постоянный атрибут последнего – бич, с помощью которого он подгоняет своих лошадей (ср. стек Зои Красновской).

Лесничий у Сорокина спасает в лесу Романа, который влюбляется в его приемную дочь, Татьяну. Связь ее образа с пушкинской героиней можно обнаружить не только в имени, но и в реализации пушкинской фразы «как лань лесная боязлива». Образ богини охоты приводится не только как намек на лесные события, но в виде статуэтки отмечается сходство ее хрупкой, но сильной руки с Татьяниной. Центральная смыслопорождающая метафора романа Гончарова – «пробуждение» как «оживление статуй» – тоже разыгрывается Сорокиным: Татьяна словно «фарфоровая статуэтка», оживает [3, 245]. Сорокин вводит и образ медвежонка, с которым играет Татьяна, как с лучшим другом. Напомним, что медведь является не только тотемным животным русского народа, но становится альтер-эго Онегина во сне Татьяны Лариной. У современного писателя на медвежьей шкуре спят четверо детей одного крестьянина и Татьяна вместо слов показывает на них, объясняя смысл существования: Роман был готов «рыдать от умиления» [3, 324]. Мотивы, выявляемые нами в связи с образом Зои, получают положительную коннотацию в истории второй возлюбленной героя, Татьяны. Герой в этот раз целиком отдается чувству, и его творческие стимулы и милосердие полностью превращаются в жизненные действия: убийство всех на свадьбе.

Свадьба описана в сопровождении всех обязательных традиционных и коллективных актов: пения, пляски, драки, прыжков через огонь (новобрачные плывут над костром, как птица-лебедь, в то время как их антипод Ключин – ворона), хоровода, городков (завершающий момент русской игры представлен как виртуальная игра в воздухе: метапоэтически символизирует вымышленность и неестественность, нереальность самого предмета повествования). Усиливается значение пира, маркированного уже в связи с Пасхой. Кулинарная тема (в том числе и чаепитие и застолье с тостами) уже в

«Обломове» и в «Старосветских помещиках» имеет архетипическую подоплеку и важное сакральное значение общего веселья, единения («всеобщий смех») и исцеления («панацея»). Этот топос многократно представлен Сорокиным в романе. До перехода к финалу произведения детализируется обряд соединения. Подробно описывается поедание блинов, особенно батюшкой, что приводится как поклонение символу солнца у славян [3, 371]. В представлении сорокинской «милрой, простодушной четы» Огурцовых: батюшки, отца Агафона (у него говорящее имя: Федор Христофорович) и его жены через наименование овощей (розовый картофель [3, 63]) обыгрывается в том числе и вегетативная жизнь «старосветских помещиков» Гоголя. Более того, она обрастает смыслом в сближении еды и природы: напр. еда, «образуя причудливый ландшафт», все увеличивалась до немислимых объемов [3, 99].

Такое же выражение сакральности имеется в потреблении алкоголя. В мире романа выпивается неимоверное количество спиртного – это тоже является неотъемлемой частью как сакрально-карнавального акта, так и обнаженного преувеличения традиционного русского гостеприимства, ибо оно травестируется в раблезианский пир. Это неожиданно подвергает сомнению все высокие мысли и чувства единения: Роман «почувствовал искреннюю любовь ко всем этим простым добрым людям» [3, 102] – от выпитой водки. Алкогольные напитки закусываются мочеными яблоками, а не как следовало бы ожидать, – огурцами. Запах ароматных яблок напоминает вкус детства, и открытая отсылка к «Антоновским яблокам» Бунина опять же помимо гипертекстуальной игры может действовать как литературный вызов против излишней ностальгии в сторону усадебного романа (ср. также стиль бунинской прозы). Упоминание рецепта монахини по всей вероятности восходит к рецепту вишневого варенья у Чехова. Образ пьяницы и пугающего всех дурака Парамона Дуролома представляет собой тип деревенского «юродивого» из русской классики, но он сопоставим и с Опискиным из романа Гончарова «Обрыв».

У Гончарова Райский и воруящий яблоки Марк Волохов вместе выпивают спиртное, но первого отталкивает чрезмерное потребление алкоголя его двойником-антагонистом. Они высказывают свое мнение, отстаивают свои позиции так же, как и Роман и Ключин, соотносимые по теме Восток-Запад, родина, старая правда – новая правда. Образ Ключина, критикующего господствующий в мире романа дискурс (его слово тоже подвергается отрицанию), обретает отрицательные черты и в его действии, противоположном акту Христа, превращающего воду в вино. Ключин вместо водки угощает Романа водой, называя это

шуткой. Кроме того, этот герой играет важную роль и в превращении пира в убийство, так как он дарит топор Роману. По сути дела, Сорокин высмеивает вечные разговоры о русской идее, как повод для опьянения. В этом аспекте они становятся пустословием, требующим обновления. Рассмотрим этот процесс под другим углом зрения.

Сначала только у различных персонажей замечается бессмысленное перечисление каких-нибудь известных шаблонов русской народной и т.д. культуры, языка и литературы, затем уже у главного героя Романа и его избранной Татьяны наблюдается опустошение смысла высказывания. Церковное венчание отмечено непониманием Романом обряда и постепенным его просветлением: когда держат над парой венец, герой «понял, ч т о и з а ч е м» и людей объединяет «в е р а» [3, 334]. Снова приводятся мотивы свечи как огня и света, т.е. в контексте священного обряда: свеча «горела ровно» [3, 335], а лица светятся [3, 336]. Герой все теряется в выполнении традиционных действий, обычая: «неужели хотят, чтобы мы поцеловались?» или после веселья «неужели оставят нас одних?» [3, 425]. Вслед за свадьбой на Романа находит озарение, он поймет значение слов и расправится со всеми участниками веселья: пир трансформируется в ритуальное жертвоприношение тел. Слово героя и героини, затем и повествователя тоже распадается на повторение одних и тех же единиц.

В преломлении Сорокина становится невыносимо скучной и свойственная поэтике Гончарова детализация. В такой форме демонстрируются и высмеиваются нагромождение определений, перечисление вещей (предметов обихода и одежды), широкое использование «красивых» синонимов (напр. вода — «прозрачная жидкость») и т.п. Преувеличенное обнажение таких поэтических приемов Гончарова становится самоцелью именно в силу своей явной поэтической бесфункциональности. Русский классик же известен тем, что применяет эти приемы с целью метафоризации, смыслопорождения. У Сорокина же они в подавляющем большинстве случаев лишены этой функции и представляются подобно стилизации и подражаниям плохих беллетристов. В конце романа приводится такое же подробное перечисление деталей, что превращается в полное отсутствие всякого смысла (даже ритуализации). Механическое повторение наименования действий и предметов становится обнажением обнажения, пустым местом для построения своего собственного языка.

Деконструируя, современный писатель переосмысливает хорошо известных из русской литературы 19-го века ситуаций и концептов, таких как народ и интеллигенция, выдающийся герой, любовь, миф о спасающей мир красоте. Пародия под видом серьезного отношения к таким глубоко

символичным, и следовательно, исчерпанным явлениям как приезд на Пасху, сновидение и т.д. оборачивается в переписывание самого языка, создающего такие концепты. В этом плане метод Сорокина и основан на открытиях концептуализма. Нагроможденная демонстрация т.н. традиционных русских ценностей и объединительных идей, духовной культуры обнажает их. В приемах реметафоризации штампов обнаруживается также и несостоятельность музейно-школярного восприятия русской классики.

### **Литература**

1. Goretity, József. "Az írásnak bombára kell hasonlítania" (Vlagyimir Szorokinnal Goretity József készített interjút) / József Goretity // Élet és irodalom. – Budapest, 2005. – № 49 – P. 30–32.
2. Смирнов, И.П. Порождение интертекста / И.П. Смирнов. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. – 191 с.
3. Сорокин, В. Роман / В. Сорокин. – М.: Астрель АСТ, 2008. – 541 с.

### **AUTHOR'S DISCOURSE IN SOROKIN'S "ROMAN" ANGELIKA MOLNAR**

#### **Abstract**

In this article we compare Sorokin's novel "Roman" and Goncharov's novel "The Precipice". The comparison let us reveal some of the common special features of the writers' poetics. This can be motified by the aspect that how Sorokin destroys and rebuilds the elements and functions of Goncharov's poetics. We analyze the semantic process and the figurative order of texts. They are necessary elements in building a common problematization of the novel genre.

**Key words:** Goncharov, Sorokin, genre novel, intertext, metaphors