



А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия)

«РУБКА ЛЕСА» В «РОМАНЕ» В. СОРОКИНА

Аннотация. В статье делается попытка раскрытия особенностей писательской техники В. Сорокина, деконструирующей и реставрирующей формы метафоризации. В ходе анализа показывается, что «лес» или «топор» в качестве элементов текста имеют первостепенное значение для проблематизации романа как жанра и особой связи этого произведения с классическими образцами. Автор статьи уделяет особое внимание приему реализации метафоры на сюжетном уровне и приходит к выводу, что «рубка леса» соотносится в «Романе» Сорокина и с языковым, и с сюжетным уровнем, а также с разрушением жанра – с целью его восстановления уже в трансформированном виде.

Ключевые слова: Сорокин; жанр романа; метафоры леса и топора.

A. Molnár (Szombathely, Hungary)

“Lumbering” in “Novel” by V. Sorokin

Abstract. This article deals with Sorokin’s literary techniques, deconstructs and restores metaphors. The analysis shows that the “forest” or “axe” as elements of the text are important for the problematization of the novel as a genre, and the special relationship that works with classical examples. The author pays special attention to the reception of the implementation of the metaphor on the plot’s level and concludes that “lumbering” refers to the “Roman” on the language and the plot level, as well as the destruction of the genre – for the purpose of recovering in the transformed form.

Key words: Sorokin; novel genre; metaphors of forest and axe.

Поскольку в романе Владимира Сорокина «Роман» разрушается и перестраивается литературный материал с целью порождения новой поэтики, в нашей статье не анализируется гипертекстуальность этого произведения. Мы фокусируемся на некоем семантическом начале и фигуральной упорядоченности текста. Этим объясняется и определение жанра романа в произведении.

Благополучная ситуация, в которой изначально находятся герои, закономерно развертывается к конечной цели – к свадьбе. Повествование пронизывает та же напускная, всеобъемлющая симпатия, которая традиционно тематизируется в мире романа. Однако все это мгновенно трансформируется в бутафорию, в священный обряд убийства других персонажей и самоубийства главного героя Романа, метапоэтически представляющего сам романский жанр. Герой будто берет на себя функцию классического автора, распоряжающегося судьбами своих персонажей. Наряду с этим он начинает исполнять роль главного героя из другого романа (Раскольников с топором), являющегося развернутым «продолжением» иного литературного образа (Печорина как «топора судьбы»). Посредством



разложения тел распадается и язык повествования – на односоставные предложения, подлежащие и сказуемые, существительные и глаголы. Это ритуальное убийство важно Сорокину по той причине, что в результате *борьбы* писателя с традиционными литературными формами герой освобождается от жизни-в-литературе, субъект текста – от господствующих дискурсов, а произведение – от самого жанра русского классического романа.

Известно, что «Роман» Сорокина пишется как некий палимпсест поверх иных текстов. Цитаты и клише из образцовых произведений русской литературы даются явно и неявно. В связи с этим часто вспоминается еще одна художественная техника Сорокина – это игра со смысловыми значениями и их деконструкция (см. также типичный постмодернистский прием: «игра условных подражаний»)¹. На основании нашего опыта чтения романа Сорокина кажется целесообразным внести в это положение небольшую поправку. В тексте проступают не столько поэтические, сколько замысловатые метафоры, посредством которых представлен провал авторитарности литературного языка. Преодоление этого дискурса совершается в рамках его освоения с целью разработки собственного языка и собственной формы романа.

Современный писатель при этом демонстрирует, как он умеет, наподобие классиков, создавать тропы: метафоры и метонимии. В «Романе» встречаются переносы, которые невозможно причислить к всеобъемлющей игре с литературой, ее сущностью, или к демонстрации начитанности автора и читателя. Активизируется не только эффект опознания читателем оригинала или выявления им совсем новых отношений, но также и потребность преодолеть что-то сложное, аномалию на уровне дискурса. Игровая форма текста обретает утонченность, углубляется благодаря как различным стратегиям чтения, так и поэтическим операциям субъекта текста, индуцирующим не только деконструкцию или обмен смысла, но и смыслопорождение. В настоящей работе нас интересует дискурсивный план романа, открывающий путь не к деконструкции, а к творческому подходу.

Ясно, что почти каждая фраза, мотив, фрагмент, но также и каждый из героев «Романа» соотносится с самыми разными литературными претекстами. Выберем, однако, только один, наиболее сильный прецедент. Как принято считать, классическое исчерпало себя романами Достоевского, поэтому Сорокин и обращается в первую очередь к роману «Преступление и наказание». Рассмотрим, как трансформируется образ Родиона Романовича Раскольникова, главного героя романа Достоевского, в метапоэтическую фигуру романа Сорокина. Современный писатель отдает свою дань корифею русской литературы, проводя «самопознание» своего главного героя через диалог, через спор как с самим собою, со своими прежними мыслями, так и с другими героями. Все это получается у Сорокина иронично, сознательно преувеличенно и натянуто, и его герой кажется всего лишь случайным компонентом в ряду известных



составляющих русской культуры и русской идеи, узлом сцепления разных ситуаций.

Имя, отчество и фамилия современного героя говорящие. На имени «Роман» мы не будем останавливаться, ибо о нем уже многократно писали в критической литературе в связи с Раскольниковым. Отметим только, что это имя подвергается известной трансформации у современного писателя. Чаще всего герой называется другими ласкательно («Ромашка» – ср. целебный цветок). В форме «Ромушка» возникает созвучие и с напитком, и с емкостью для питья – «рюмка Романа»². (В дальнейшем все цитаты приводятся только с указанием страниц этого издания). Отчество «Алексеевич» произносится официально, по-дворянски, но дворовые люди и крестьяне сокращают его до «Лексеича». Это, конечно, разговорная форма, однако в ней становится транспарентным квази-корень «лексема», т.е. слово. Более того, фамилия «Воспенников» маркирует поэтическую деятельность ее носителя: он должен «воспевать». Эта метафора реализуется в сюжете: Воспенников декламирует «страстно», «воспламеняя» своих слушателей и собеседников [70]. Очевидно, что вместо действующего героя наблюдается метапоэтический образ, воплощающий сотворение слова / жанра романа. Более того, дяде Романа, Антону Воспенникову так же присущи любовь к декламации, актерство, демонстрация своей начитанности, как, например, драматическому актеру из «Леса» А. Островского. Дядя имеет в мире романа чудесные «леса» и ведет себя как своего рода «лесничий». В претексте (в пьесе «Лес») образ леса непосредственно связан с искусством, творчеством. Этот смысловой план также перенят Сорокиным, и лес становится метафорой. Совмещая самые разные интертексты, Сорокин релятивизирует возможность одного переносного значения данного образа.

В авторской игре юмор сочетается также с тропами. В связи с этим укажем на еще одну потенциальную языковую реализацию отчества героя. Старик, вместе с которым Роман рыбачит, предупреждает «Лексеича», что надо «полегше» тянуть «леску». Письменная форма устно произнесенных слов также подтверждает нашу мысль. Тем более, что упоминается «леска», коррелирующая по своей внешней языковой форме с «лесом». При помощи этого предмета герой вылавливает из озера рыбу, сома «гигантских размеров» [131], подобного киту, на котором, согласно народному поверью, держится земля. В то же время этюды героя тонут, погружаясь на дно озера. Герой воспринимает это событие «по-русски» суеверно, как «знак судьбы, постоянно испытывающей его» [132]. Выстраивается параллель и с тем моментом, когда герой цитирует своего учителя: «страх перед полотном надо топить в омуте работы» [187]. Итак, ловля рыбы и творческий акт метафорически связываются: сделанное героем «тихо сгниет в озерной тине» [133]. Самоистребление искусства, которое разворачивается в конце романа, намечается уже в этом сюжетном событии.

У классического писателя такой образ стал бы строительным



материалом для романа. У Сорокина же сначала обнажается постоянное читательское стремление искать в литературе символическое или переносное значение любого явления, события и поступка. Однако затем упоминается топор, которым старик наносит «три сильных удара» по рыбе. Топор же в романе становится вещью, которая дает власть над этим миром для его уничтожения, а метапоэтически – уничтожения творческих опытов как героя, так и автора. Получив топор в конце романа, герой обретает нечто другое, чем то, к чему он стремился во время своих творческих и жизненных поисков (разрушение вместо созидания). Итак, несмотря на свои декларативные заявления, современный писатель не только воспроизводит приемы своих предшественников, классиков русской литературы, но придает также особый смысл этим элементам текста.

К примеру, в изображенном в произведении лесу скрывается поляна с чудесными грибами, о сборе которых мечтает Роман. Можно определить смысл этого фрагмента как мистический бред от «грибов» или как аллереорию, будто человек – это «грибы с красными шляпками, изъеденные червями», или как поиски счастья наподобие «синей птицы» или ключа к тайне творчества (см. лес). Однако высказывание тесно встраивается в мотивный план романа. Герой блуждает в лесу в поисках грибов и переживает, что «лес не пустил его к ее душе» [220], т.е. к возлюбленной. Героиня Зоя в этом аспекте определяется как дитя «Леса по имени Жажда Желаний» [221] в парафразе «Трамвая Желания». Топология мест ее встреч с Романом также носит характер игры с номинациями: «крест» – пересечение двух дорог, «слон» – камень возле креста. Участок дороги в лесу, по которой ездит героиня, назван коварным местом, т.к. корни деревьев похожи на змею [83]. Образ леса в связи с героиней получает зловещий оттенок, отмечен отсутствием творческой благодати. В отличие от него, дорога к церкви ведет сквозь (сакральную) дубовую аллею [92]. «Огонь любви» Романа метафорически снова загорается благодаря другой «дочери леса», Татьяне, связанной в то же время с церковью, христианской верой.

Лесничий спасает Романа, раненного в схватке с волком, и одновременно, как «Харон», перевозит его в иной мир, в глубину леса. Фамилия лесничего «Куницын» происходит от куницы, мех которой используется человеком. Имя «Адам» означает первочеловека, созданного из земли. Выясняется, что Адам Ильич также спас из огня Татьяну, свою приемную дочь. Настоящие родители героини занимались торговлей пушниной, т.е. мехом, но кучер убил их из-за денег (зарубил) и сжег их дом. Волчьи глаза сопровождают Романа, чувствующего жгучую боль до момента его исцеления Татьяной, у которой он «будто заново родился» [244]. Вместо образа Христа, однако, представлен «распятый трофей» – волчья шкура, на которой лежит Роман.

В начале действия Роман размышляет о том, что «лес вечен, как сама жизнь», и человек может «вмешиваться со своими топорами, пилами и огнем, но <...> не может слиться» с ним [80]. Слияние с народом-лесом



герой чувствует после пожара, когда Куницын спасает из огня дочь лесоруба, в то время как Роман выносит икону Богородицы. Лесоруб «мужик Федор с топором» [34] – который возвращается из леса, чтобы увидеть, как сгорает его дом, – одновременно через имя и свой атрибут вызывает в памяти образ Федора Михайловича Достоевского, автора романа «Преступление и наказание». Таким образом, Куницын вместо Романа выполняет роль Раскольникова, спасшего девочку из огня, и занимает его место объекта любви Татьяны / Сони. В этом намеке неявно содержится также и тема инцеста. Огонь пожирает / очищает этот мир как в буквальном, так и переносном смысле.

Главный герой уже в начале романа пытается совместить свои человеческие и артистические чувства. Когда его как художника клонит в сон, Сорокин отсылает нас к другому произведению Достоевского, упоминая «дневной сон в дядюшкином доме» [61], в покойной комнатке. Имеются в виду не оригинальные сюжет или ситуация. Роман переживает восстановление своих творческих сил и размышляет о свободе творческой личности, о вдохновении, когда можно лежать на воле и слушать пение птиц. Герой приходит к выводу, что великие творцы, должно быть, любили «не как обычные люди», а «их возлюбленные были их персонажами» [62]. Вопреки этому высказыванию, встречается реализация метафоры вольной птицы. Наряду с возвышенными мыслями и чувствами Романа упоминается и о его жажде крови. Оказывается, что герой охотно убивает птиц, и это неожиданно сопоставляется в тексте с его задатками в творчестве: «Стрельба по живым мишеням была для Романа подлинным искусством» [139]. Приводится и мотив музыки: неповторимое падение жертвы / птицы слагается в аккорд [139]. По этой причине отмечается в связи с охотой и бог войны: на одной из трех осин «виднелся вырезанный знак Марса» [148]. Роман становится настоящим карателем, убивающим все живое в лесу – а метапоэтически в романе.

Позиция «жизнененавистника» Клюгина раскрывается на охоте. Его фигура активизирует образ Свидригайлова и т.п. Отметим, что эксплицитная отсылка к другому произведению Достоевского проявляется в следующем высказывании героя: «лучше все-таки застрелиться в рот. С тем и заснешь...» [121]. Воспроизводится ситуация «смешного человека», однако в конце действия Клюгин сам защищается и старается спасти себя от ударов Романа. Вместе с тем, именно Клюгин является косвенным инициатором истребления этого мира и самого себя. Он наводит Романа на мысль о тотальном убийстве, когда дарит ему на свадьбу топор с надписью: «Замахнулся – Руби!» [434]. При этом упоминаются и волчья шкура, и разбитая фарфоровая статуэтка, все те элементы, которые в тексте антиципировали акт убийства (ср. с детализацией поступка Раскольникова).

Если Клюгин дарит новобрачным топор, то сумасшедший Дурулом – деревянный колокольчик, который в тексте романа является овеществленной метафорой: безумие передается Татьяне, беспрерывно



трясущей колокольчик во время совершения убийств Романом (она ведет себя как «с ума сшедшая» Соня: пособница Романа / Раскольников; связь слова и насилия у Сорокина отмечает В. Курицын³). Символическое соединение начала (Татьяны из «Евгения Онегина») и конца романа (Романа) приводит к резкой перемене сорокинского текста как в сюжете, так и в дискурсе. У обоих героев речь переходит в бесконечное и, следовательно, бессмысленное повторение одних и тех же слов: «я люблю тебя», «я жива тобой», «я умру и воскресну с тобой» [343]. Начинается их новая общая жизнь, которая переходит в обряд уничтожения всего живого для реализации потенциала такого возрождения. Роману кажется, что, держа в руках топор, он становится способным осмыслить происходящее и ответить на вечный вопрос русских «что делать?»: «я понял все! я знаю что делать» [435]. «Лука крови», в которую герой вступает, становится этим ответом. За этим следует жертвенное разрубание и поедание тел (в мире романа), т.е. бессмысленное уничтожение (в мире текста) репрезентаций той бессмыслицы, из которой соткался роман. Глаголы сначала повторяют порядок разрубания «пищи» (тел), потом ее «приготовления» и потребления. Затем герой словно переходит в младенчество, и в тексте появляются глаголы умирания и завершающая фраза: «Роман умер». Самоописанию текста отвечает тема убивающего и поедающего себя героя Романа.

Итак, окончание приема пищи совпадает с началом ритуального убийства и поедания обедавших на свадьбе. В архаических поверьях акт людоедства означал не только получение власти над жертвой, но и особую форму ее приобщения к возрождению. В этом плане и образ огня эквивалентен пожиранию пищи и разрубанию топором: ритуальное уничтожение освобождает место для нового рождения. Так над интертекстуальным планом романа выстраивается и дискурсивный, в котором лес становится метафорой самого романа. Этот жанр «разрубается» для того только, чтобы из обломков можно было построить его заново. С целью обнажения смысловой насыщенности русского классического романа Сорокин строит свое произведение из наиболее опознаваемых единиц, составляющих как корпус претекстов, так и культурную память читателя. Он расправляется не только с ходячими фразами и концептами, но и с самим языком романа, создавая из него нечто свое. Рубка леса является символически значимым действием в романе и метапоэтически: автор, таким образом, разрушает все романские дискурсы.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что игра с русской литературой и культурой, которая обернулась смертью и пустотой, освободила место для сорокинского творчества, и роман Сорокина завершается обретением автором творческой свободы для создания собственных произведений. Это наиболее явно демонстрируется при помощи рассмотренных нами метафор леса и топора.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166–188.

² Сорокин В. Роман. М., 2008. С. 66.

³ Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. М., 2000.

References

(Articles from the Scientific Journals)

1. Epshteyn M.N. Istoki i smysl russkogo postmodernizma [The Origins and Meaning of Russian Postmodernism]. *Zvezda*, 1996, no. 8, pp. 166–188. (In Russian).

(Monographs)

2. Kuritsyn V.N. *Russkiy literaturnyy postmodernism* [Russian Literary Postmodernism]. Moscow, 2000. (In Russian).

Ангелика Молнар – хабилитированный доктор филологии, доцент кафедры русского языка и литературы Западно-Венгерского Университета (Сомбатхей, Венгрия).

Научные интересы: русская литература XIX в., творчество И.А. Гончарова.

E-mail: mandzsi@gmail.com

Angelika Molnár – Dr. habil. of Philology, Associate Professor at the Department for the Russian language and literature, the Savaria Campus, University of West Hungary (Szombathely, Hungary).

Research area: Russian literature of the 19th century, I.A. Goncharov's creative work.

E-mail: mandzsi@gmail.com