

Сколько картин вмещает «Роман»? Владимир Сорокин и русский пейзаж

Тэцуо МОТИДЗУКИ / КАЁ ФУКУМА

1. Пустота — простор: постсоветские дискурсы о русском ландшафте

Может прозвучать как тавтология, но наше представление о стране тесно связано с ее визуальным образом. Мы воспринимаем страну такой же, какой она отражается в наших глазах. А поскольку способ видения является культурной конструкцией, одновременно можно сказать, что мы видим страну только такой, какой она представляется нашему культурному сознанию, т.е. в зависимости от нашего отношения к ней.

В этом смысле можно рассматривать постсоветские дискурсы о русской культуре как дискуссию о визуальном образе русской природы, т.е. споры о русском пейзаже.

Например, песня Бориса Гребенщикова изображает постсоветское пространство как область пустоты:

Восемь тысяч двести верст пустоты,
А все равно нам с тобой негде ночевать.
Был бы я весел, если бы не ты,
Если бы не ты, моя Родина-мать.¹

1 Борис Гребенщиков. «8200». Из альбома Аквариума: “Кострома Mon Amour” (1994).

Давно отмечено, что русский пейзаж отличается плоскостью бесконечного поля. Такое большое пространство иногда ассоциировалось с представлением о неограниченной свободе и с позитивной оценкой называлось «простором». А здесь поэт, избегая эвфемизмов, прямо называет запущенное пространство пустотой, что вызывает удивление, тем более, что образ пустой России у него связан с традиционным выражением «Родина-мать». Песня Гребенщикова подразумевает, что Россия полна пустоты от Санкт-Петербурга до Владивостока, хотя концепция пустоты у него неоднозначна, с явным оттенком буддистской нирваны (“сияющая пустота”).

«Пустая Россия» стала своего рода ходячим образом России конца прошлого века. Художник Илья Кабаков, сделавший эту концепцию центральной в трактате о советской цивилизации, замечает, что советская пустота отличается от западной тем, что она не необработанное, дикое пространство, которое можно пополнять культурными знаками, а абсолютное Ничто, которое противостоит одновременно и культуре, и природе.² Философ Михаил Эпштейн охарактеризовал советский ландшафт как пустотный симулякр, свободный от всяких реальных субстанций и содержащий лишь идеологические конструкции, а критик Александр Генис уподобил культуру с пустой сердцевиной капусте.³ Можно думать, что так называемая постмодернистская русистика психологически мотивирована амбивалентными ассоциациями, вызываемыми образом пустой России.

Одним из самых впечатляющих примеров игры с пустой Россией является роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), где Россия времен февральской революции и Россия ельцинского

2 Il'ia Kabakov, "On Emptiness," in Ellen E. Berry and Anesa Miller-Pogacar, eds., *Re-Entering the Sign: Articulating New Russian Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), pp. 91–93.

3 См.: Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166–188; Генис А. Лук и капуста // Генис А. Вавилонская Башня. Искусство настоящего времени. М., 1997. С. 97–130.

периода параллельно изображаются как два полушария мира в галлюцинации поэта, фамилия которого Пустота.⁴

Конечно, такая «пустотология» представляла собой одну экстремальную сторону постсоветской культурной моды, а рядом с ней было серьезное стремление к восстановлению и переоценке отечественного ландшафта. Можно вспомнить разные дискуссии об обустройстве отечественной земли, об этногенезе и окружающей среде, о русскости и природе и т.д., каждая из которых имеет свой идеальный образ географии и ландшафта страны. Повышенный интерес к русскому ландшафту ощущается и в областях культурной антропологии, истории, изобразительного искусства, кино и т.п. Кстати Михаил Эпштейн, некогда считавший потемкинскую деревню символом метафизической пустоты русского духа, пишет и серьезное исследование по истории формирования и структуре поэтики природы или поэтики ландшафта в русской поэзии.⁵

Итак, в России идет дискуссия о природе ландшафта страны, тесно связанная с постимперскими настроениями народа. Интересно отметить, что спор о природе и ландшафте далеко не современное явление, связанное с распадом Советского Союза, а скорее традиционное. Русские поэты и художники нового времени начинали с того, что должны были осознать бедность и пустоту своей природы в сравнении с европейской, ознакомиться с ней, усвоить ее и, наконец, разработать оригинальную оптику для того, чтобы найти в ней своеобразную красоту и богатство. То, что когда-то воспринималось бедным и пустым, становится родным и даже величественным. Диалектика «пустота — богатство» тесно связана с формированием национального самосознания русского человека.⁶ Поэтому в современной дискуссии о пустой России можно наблюдать повторение

4 Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 1996.

5 Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной ... : Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

6 См.: Christopher Ely, *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002).

этого явления и связанное с ним формирование новой идентичности России и русского народа.

В этом отношении любопытно творчество концептуалистов, которое иллюстрирует специфическую связь визуальных символов с национальным самосознанием. Одним из таких концептуалистов можно считать Владимира Сорокина, в произведениях которого представлены разнообразные изображения русской природы, натуральные и фантастические, которые экспериментальным образом отражают «дух империи».⁷ В первую очередь это роман под названием «Роман» (1994), в котором писатель описывает историю созревания русской ландшафтной эстетики 19-го века в сжатом виде, в виде опыта одного человека, и тем самым концептуализирует русскую версию формирования визуальных образов национального самосознания.

2. «Роман»: литература и живопись

«Роман» представляет собой необычное сочетание идиллии с романом ужасов. Герой, столичный адвокат по имени *Роман*, возвращается в родную деревню в средней России с намерением стать художником, находит себе идеальную невесту и венчается, а в свадебную ночь вдруг устраивает страшную резню и совершает своеобразную церемонию расчленения трупов.

Связь «Романа» с живописью можно охарактеризовать следующим образом:

1) Ориентация на визуальные образы:

Текст «Романа» в значительной степени рассчитан на зрительность. «Реалистические» описания каждой сцены полны зрительно-оптической информации: точка зрения, расстояние, колорит, свет и тень, движение, лейтмотивы и т.д. Затем в виде рефлексии героя

⁷ Стоит обратить особенное внимание на романы Сорокина «Норма» (1994), «Голубое сало» (1999) и «День опричника» (2006).

СКОЛЬКО КАРТИН ВМЕЩАЕТ «РОМАН»?

развертываются размышления о визуальном восприятии мира и природы. Зрительное восприятие является здесь сознательным актом, сопровождаемым и радостью и печалью.

2) Преобладание живописных мотивов:

В «Романе» мы находим разные изобразительные сюжеты: природу, здания, людей, натюрморты, игры, пиры, сенокосы, собирание грибов, свадьбу и т.п. В некотором смысле его можно считать своего рода собранием пейзажей и жанровых сцен, изображающих жизнь среднерусской деревни конца XIX-го века.

3) Герой — художник:

Герой романа талантливый начинающий художник, который с упоением рисует родную деревню. Автор подробно описывает его жизнь: выходы на этюды, его конкретные работы, мастерскую и художественные принадлежности, присланные ему из столицы и т.д.

4) Мотивы из истории русской живописи:

В «Романе» мы находим сцены и мотивы, напоминающие хорошо знакомые картины русских художников. В размышлениях героя о творчестве, ландшафте и художниках автор цитирует или стилизует рассуждения русских художников нового времени, в том числе передвижников. А во второй части романа важную роль играют иконы.

5) Текст как живопись:

Текст романа представляет собой экспериментальное поле для визуальных образов, в нем можно отметить сложное сочетание первичного образа (печатный текст — буквы) со вторичным (изображаемые сцены) и даже третичным (образы оригинала цитируемых текстов). Это особенно наглядно в последней части романа, где происходит трансформация личности героя, а текст становится вереницей коротких, однотипных предложений, и каждая страница выглядит скорее как дизайнерский продукт.

В статье основное внимание уделяется четвертому пункту. На-

шей целью является идентификация конкретных картин, художников и их идей, упоминаемых в романе, а также выяснение того, как в романе отражена история русской живописи. Таким образом, мы пытаемся охарактеризовать сочинение Сорокина как своеобразный трактат об отношениях русской живописи и самосознания русского человека.

3. Картины в «Романе»

1) Пейзажи

Картины в «Романе» можно разделить на пейзажи и прочие (исторические, жанровые, портреты, религиозные). Сначала мы остановимся на пейзажах, которые в этой тематике играют основную роль.

А) Пейзаж сострадания

В самом начале романа герой наблюдает природу ранней весны с особым ощущением:

Он давно уже отметил это необычное свойство русской природы терять ранней весной свое величие, съезживаясь, застывая в жалкой немоте под мелким дождичком. До чего жалок и нем русский лес ранней весной. [...] Стоят богатыри-дубы, вековые дуплистые липы, белоствольные березы, стройные ясени и осины, словно слуги, брошенные своим господином на произвол судьбы, стоят с понурой покорностью, распростав голые ветви, будто ожидая неминуемой смерти на этой мокрой безжизненной земле, облепленной прошлогодними листьями. 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. Стоит лес, ждет чуда — воскресения своего.⁸

⁸ *Сорокин В.* Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М., 1998. Ч. 1. Гл. 1, С. 13–14. Далее сноски в тексте на это издание с указанием в скобках части, главы и страниц.

Эти строки сразу напоминают картину Алексея Саврасова «Грачи прилетели» (1873, К. 1), которая известна тем, что в ней художник впервые в России использовал такие локальные и невзрачные образы как грачи, лужи и талый снег.⁹ Она считается символом нового взгляда на отечественную природу, свободного от итальянского или голландского влияния. Она также называется пейзажем сострадания, поскольку отражает любовь художника к скудной природе родины. Таким эпохальным пейзажем Сорокин открывает мир героя, начинающего художника.

Б) Панорама

Сразу после этого пейзажа герой переводит взгляд на панораму поселка Крутой Яр:

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.

Дождь перестал, и, несмотря на легкий туман, отсюда, с пригорка, были хорошо видны дома, сараи, бани, изгороди, ивы, склонившие голые ветви к реке, «журавли», нависшие над колодцами, мостики, огороды с пугалами.

А над всем этим, чуть подале, выростала из тумана небольшая, но изумительно красивая белая крутоярская 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. У Романа перехватило дыхание.

Он смотрел не отрываясь, боясь пропустить что-то. (Ч. 1, Гл. 1, С. 15)

Этот чудный панорамный вид напоминает произведения передвижников, которые под влиянием голландских пейзажистов изображали загородные ландшафты в далекой перспективе. У того же

⁹ *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989. С. 151–153.

Саврасова есть картина «Вид в окрестностях Москвы с усадьбой и двумя женскими фигурами» (1850, К. 2), изображающий загородный пейзаж в духе Якоба Рейсдаля (К. 3). Текст Сорокина также напоминает «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, К. 4) и другие картины Ивана Шишкина.

В) Пристрастие к пейзажу

Герой, который «давно, с детства завидовал художникам» (Ч. 1, Гл. 2, С. 26), сам ступил на этот путь и за короткое время «стал лучшим и любимым учеником Магницкого (учителя героя — Т.М.), опередив других молодых людей в чувстве цвета и тона» (Ч. 1, Гл. 10, С. 87–88). При этом он «питал особую любовь к пейзажистам, чувствуя с ними почти родственную связь» (Ч. 1, Гл. 10, С. 88). Предметом его обожания были русские передвижники:

Он любил фламандского Брейгеля, открывшего для живописи жанр пейзажа и увековечившего себя замечательной серией «Времена года», любил великолепный колоризм Тернера и неповторимые акварели Бонингтона, вечерние поля Милле и цветущие кущи Клода Лоррена, любил смелость Сезанна и открытый взгляд Моне. Но больше всех в пейзаже Роман ценил и любил Левитана.

Еще давно он заметил, что у каждого из русских пейзажистов есть свои привязанности. Так, Шишкин любил писать сосновые леса, Васильев — болота, лужи и проталины, Венецианов — хлебные полуденные поля, Куинджи — излучины рек. Но никто из них не был привязан непосредственно, целиком, к Русской Природе, и никто не выразил ее с такой полнотой и искренностью, как Левитан. Роман часами простаивал у его полотен, поражаясь простоте и ясности левитановского взгляда, и в то же время удивительному, как бы незаметному мастерству художника. (Ч. 1, Гл. 10, С. 88)

Из названных художников особую роль в романе играют Шишкин и Левитан, а остальным отводится второстепенная позиция, что частично мотивируется характеристикой героя как реалиста и искателя истины.

Например, картина Архипа Куинджи «Ночь на Днепре» (1890,

К. 5) упоминается в романе с явным оттенком иронии как декоративная:

Друзья! Вы представить себе не можете, какая теперь ночь. Это просто Куинджи, просто Куинджи! Полюбуйтесь, какая луна! Подойдите сюда! (Ч. 2, Гл. 7, С. 208)

Кстати, такой низкой оценкой нарочитости Куинджи он схож с Александром Бенуа.¹⁰

Г) Поэтика леса

Героя впечатляет вид соснового бора, который легко напомнил картины Ивана Шишкина (К. 6):

Сосновый бор. Он всегда поражал Романа единством и монолитностью. [...] 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. [...]

За три года бор несколько не изменился, как и положено всему великому: сосны не стали выше и не поредели, все осталось на своем месте.

«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 любим его красотой, 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...» (Ч. 1, Гл. 6, С. 57)

Как отмечает Кристофер Эли, Шишкин играл особую роль в

10 Бенуа А. История русской живописи в 19 веке. М., 1999. С. 102.

формировании русского национального идентитета через искусство. Сам городской житель с урбанистической душой, Шишкин не опирался ни на такие традиционные институции, как православие и самодержавие, ни на идеализацию крестьянства, как славянофилы и народники. Он идеализировал лес как символ природы, которая всегда находится вне сферы человеческого быта. Таким образом, он освободил русскую землю от связи с человеком и сделал ее чисто географической единицей, которой можно любоваться без специального упоминания о царе и народе.¹¹

В романе Сорокина также ощущение величия леса и его отчужденности от человека отражает сознание героя, жителя города, который колеблется между симпатией к деревенскому миру и ощущением отчужденности от него.

Д) Пейзаж настроения

Последний и важнейший пейзажист для героя — Исаак Левитан. Как мы уже видели, Левитан был предметом обожания героя:

«Пейзаж — это состояние души», — не раз повторял Магницкий, и Роман знал, что единственный пейзажист, выразивший до конца состояние русской души, — Левитан. Роман не подражал ему, но переживал такую же одержимость русским пейзажем.

И каждый раз, начиная эту или картину, он вспоминал спокойное, с налетом грусти, лицо этого человека, его большие еврейские глаза, в которых навсегда отразилась Россия. (Ч. 1, Гл. 10, С. 88)

У героя Сорокина много общего с Левитаном. Оба они красавцы, хотя красота Романа скорее скандинавского (или немецкого), а Левитана — еврейского типа. Облик Романа напоминает белокурого художника Рябовского, героя «Попрыгуньи» (1892), прообразом которого Антон Чехов выбрал Левитана. И во вкусах у них много общего: оба любят русскую природу, обожают охоту и читают Шопенгауера. Цитированные выше слова учителя Романа напоминают

11 Ely, *This Meager Nature*, pp. 204–205.

следующие слова Левитана:

«Картина, это что такое? Это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника, а если этого нет, то это пустое место».¹²

Картины, рисуемые героем романа, тоже напоминают картины Левитана:

Под ним лежало крутоярское озеро. Как и впадающая в него река, оно было безмянным. Не слишком большое, мелеющее с каждым годом, озеро тем не менее было поразительно красиво. Левый край его сплошь порос камышами, правый был чист и белел длинной отмелью. Позади озера был луг, а за ним старая березовая роща.

[...] Он заранее, почти полгода назад, знал, что писать он будет дальний край озера, луг и березовую рощу — чудную, с зеленова-то-голубым верхом и черно-белым низом. (Ч. 1, Гл. 10, С. 87)

С этим описанием ассоциируются такие левитановские полотна, как «Озеро. Русь» (1900, К. 7) и «Березовая роща» (1885–1889, К. 8). Картина «Озеро. Русь» разделяется на два симметричных плана: небо с землей сверху и отражающее их озеро. Такая послынная, горизонтальная композиция успокаивает зрителя. Простое и глубокое пространство с небом, землей, водой и далекими деревьями со своими церквями символизирует «русскость» без всякого идеологического налета, но в то же время и без шишкинской отчужденности природы от человеческого мира. Левитан сделал пейзаж канвой для отражения внутреннего мира художника, местом общения человеческой души с природой. Поэтому его и называют художником настроения.

По ходу романа творчество героя Сорокина приобретает духовную глубину. Для нас особенно интересен поиск героем «святого, потустороннего света» в природе:

12 Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 226.

Глядя на белое полотно, Роман вспомнил мягкий неторопливый голос старика Магницкого: «Всмотритесь попристальней в русский пейзаж и вы убедитесь, что весь он пронизан неким белым светом, словно белую подкладку подложили под него. Свет этот мы не видим, но можем, должны почувствовать. Он стоит за лесом, за полем, за небом. Этот свет вечен, ибо он не есть солнечный свет, он есть свет “нетварный”, дающий смысл природе. Художник, почувствовавший этот свет, имеет ключ к русскому пейзажу, к его душе».

Все эти четыре месяца Роман старался увидеть нетварный свет за лесом или полем, но удавалось это далеко не всегда, — свет, словно вдохновение поэта, то появлялся, то исчезал. Целыми неделями Роман мучительно искал его, не в силах начать картину, до боли всматривался в пейзаж. (Ч. 2, Гл. 5, С. 169)

Это скрытая ссылка на то, как Левитан усердно работал над воспроизведением золотого закатного света в своих работах.¹³ Последняя картина героя как раз напоминает одну из таких работ Левитана, а именно «Тихую обитель» (1890, К. 9):

Картина, которую собирался написать Роман, называлась «Закат» и должна была передать то неповторимое мгновенье, когда любимый пейзаж озаряется неизбежно исчезающим солнцем, а слабеющий луч скользит по кустам, верхам деревьев, кресту колокольни, словно навсегда прощаясь с ними. Передать это прощание солнца с природой Роман готовился все эти четыре месяца. Раньше это казалось ему невероятно трудным, более трудным, чем увидеть «нетварный» свет, каждый эскиз ему чем-то не нравился, он постоянно заменял старые новыми, а потом — наоборот, и никогда не был доволен. (Ч. 2, Гл. 5, С. 171)

Свет заходящего солнца и колокольня, загорающаяся в его красках— это тема, долго волновавшая Левитана, который думал, что можно молиться этой красоте и просить у нее вдохновения, веры

13 См.: *Федоров-Давыдов А.А.* Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество 1860–1900. М., 1976. С. 127.

в себя.¹⁴ Это именно та картина, которая вызывает у героини Чехова впечатление, что вечерняя заря и вечность как будто соединяются в одно:

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного. «Три года» (Гл. 12).¹⁵

Неожиданное сочетание у Левитана простого и знакомого с возвышенным и вечным дало основания полагать, что только он обладал секретом выражать сущность русской природы. Приведенное выше мнение Романа о том, что Левитан, как никто из русских художников, был привязан непосредственно к Русской Природе и выразил ее с полнотой и искренностью, полностью совпадает со следующей оценкой Бенуа:

«Левитан не барбизонец, и не голландец, и не импрессионист, и не все это, вместе взятое. Левитан— художник русский, но не в том Левитан русский, что он из каких-либо патриотических принципов писал русские мотивы, а в том, что он понимал тайную прелесть русской природы, тайный ее смысл, понимал только это, зато так, как никто».¹⁶

14 *Левитан*. Письма. Документы. Воспоминания. С. 169.

15 *Чехов А.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Сочинения. Т. 9. М., 1977. С. 66.

16 *Бенуа*. История русской живописи в 19 веке. С. 350. Работа Каё Фукума доказывает, что на самом деле в творчестве Левитана мы можем видеть много моментов влияния барбизонцев, голландцев, импрессионистов и русских художников. См.: FUKUMA Kayo, "19-seikimatsu no fukeiga ni okeru furansu insyōha no eikyo: I.I. Levitan (1860–1900) wo chusin ni" [Влияние французских импрессионистов на русский пейзаж 19-го века. Случай И.И. Левитана и других], *A Collection of Project*

Такое же душевное слияние с Россией есть то, что стилизовал Сорокин при создании образа героя. Еще раз заметим, что этот «живописный роман» является и романом-дискуссией об образе России. Для одних персонажей Россия — гнилое, скучное болото, а для других — богоносица, предмет идеологического культа. Но для главного героя Россия — предмет бескорыстной, наивной любви. Например, в сцене охотничьего обеда, после бурного спора о России и ее судьбе между местными интеллигентами, Роман, молчавший до этого, вдруг выказывает свою искреннюю любовь к России:

Три года назад я действительно любил говорить о России. Потом я любил думать о ней. А теперь, Николай Иванович, я решил, что и то, и другое мне не подходит. Теперь я люблю жить в России, совсем так, как я любил в детстве. Но тогда это было бессознательно, теперь же я понимаю, где я живу, и мне от этого так хорошо, что даже не хочется говорить. (Ч. 1, Гл. 12, С. 111)

2) Другие жанры

Далее мы кратко рассмотрим примеры переключки романного полотна с картинами других жанров.

А) Исторические картины

Село, а точнее — поселение Крутой Яр упоминалось еще в летописи иеромонаха Усть-Покровского монастыря Мефодия, умершего в начале XVII века и повествовавшего о размещении войска Ивана Грозного во время похода на Казань лета 1552-го близ места «Яром Крутым нареченну». [...] В юности, прогуливаясь по краю крутояровского оврага, Роман давал волю своему воображению, рисовавшему яркие картины: войска Иоанна, расположившиеся вокруг, двенадцать жалких, крытых соломой изб, расседланные лошади, затерявшиеся среди гомона, ржания и скрипа, жадно пьющие воду из на глазах мелеющей речки, царский походный шатер, сооружаемый проворными слугами...

СКОЛЬКО КАРТИН ВМЕЩАЕТ «РОМАН»?

«Неужели и это все — склоны, поросшие густой травой, и ракита, гнувшаяся 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?» (Ч. 1, Гл. 3, С. 27)

Такое описание напоминает ряд исторических картин, в том числе «Иван Грозный» (1897, К. 10) и «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, К. 11) Виктора Васнецова. Местонахождение поселка Крутой Яр не определено, но автор снабжает место действия своего романа исторической памятью о мятежах и кровопролитиях. Сюжет последней картины — погибшие бойцы, тихо лежащие на поле, как будто предсказывает сцену массового истребления в конце романа.

Васнецов известен также как и автор полотен на сказочные темы, и Сорокин помнит об этом. Например сюжет борьбы героя с серым волком (и в результате встречи с героиней: Ч. 2, Гл. 3–6) перекликается с сюжетом картины «Иван Царевич и Серый волк» (1889, К. 12) Васнецова.

В следующей сцене тетя героя сравнивается с историческими фигурами, но почему-то только с теми, которым выпала трагическая судьба. В конце разговора упоминается «боярыня Морозова», староверка с драматической судьбой, живо вызывающая в памяти одноименную картину Василия Сурикова (1887, К. 13):

Сразу шесть мужских рук подхватили ее, и она оказалась в середине телеги.

— Ну, совсем как принцесса на горошине! — засмеялась тетушка.

— Не принцесса, а королева, Мария-Антуанетта, Жанна д'Арк, Елизавета Английская! — гремел Антон Петрович, целуя тетушкины руки.

— А мне кажется, тетушка, вы сейчас напоминаете боярыню Морозову, — проговорил Роман, подсаживаясь на край телеги. (Ч. 2, Гл. 3, С. 141)

Б) Жанровые картины

Поскольку Сорокин подробно описывает деревенский быт конца 19-го века, в романе много материала для жанровой живописи: пасхальные празднества, верховая езда, рыбалка, охота, сенокос, баня, пожар, свадьба и т.п. Некоторые из них прямо ассоциируются с жанровыми картинами передвижников. Например, следующая сцена спящих детей сразу напоминает «Спящих детей» (1870, К. 14) Василия Перова, который отличался сочувственным отношением к народу:

Широкое лоскутное одеяло, из-за жары скомканное ими, покрывало лишь их ножки, а сами они лежали голые, вплотную друг к другу, перепутавшись ручками, ножками и нательными крестиками. Все четверо были русыми, с гладкими, словно трепаный лен, волосами, и, по всей вероятности, были погодками: старшему на вид было лет пять, самому маленькому — года два.

[...] Они спали так, как способны спать только дети — выпростав и раскинув набегавшиеся за день ножки, положив руку на шейку сестры, ткнувшись носом в пухлую щеку брата, свернувшись калачиком; во всех этих сугубо детских позах было столько невинности и неги, что вошедшие взрослые люди оцепенели и стояли, неподвижно созерцая своих собратьев, недавно пришедших в этот мир. (Ч. 2, Гл. 7, С. 215–216)

Сцена вечера на поляне после охоты (Ч. 1, Гл. 12) напоминает «Охотников на привале» Перова (1871, К. 15), а также сцена сенокоса (Ч. 2, Гл. 1) — «Косцов» (1887, К. 16) Григория Мясоедова.

В) Образы Христа

Кроме любви к России и пристрастия к живописи, у героя еще одна святыня — Христос. В образе Христа преобладает трагический момент:

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.

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... (Ч. 1, Гл. 7, С. 65)

Христос как человек был важной темой для русских художников 19-го века. Страдающего Христа первым изобразил Иван Крамской в картине «Христос в пустыне» (1872, К. 17), которая часто толковалась в контексте народничества и нигилизма, поскольку народники пользовались христианской символикой для объяснения своей миссии, а сам художник был под влиянием атеизма и скептицизма. По его мнению, сам Христос был величайшим атеистом, который жертвует собой во благо человечества.

Другой художник, изобразивший Христа-человека, — Николай Ге. Наверное, его картины «Что есть истина?» (1890, К. 18) и «Распятие» (1894, К. 19) созвучнее представлениям Романа, так как более отражают телесные страдания Христа. В то же время его Христос представляет собой сознательного борца за свою идею против земной логики властителя. Если у Крамского дан образ страдающей интеллигенции, то у Ге — самоуверенный праведник а-ля Лев Толстой.¹⁷ Но и тот, и другой художник дают нам возможность «переживать Его», что можно считать особым свойством русского образа божьего сына.

17 См.: Walther K. Lang, “The “Atheism” of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe,” trans. Sara Kane, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, no. 3 (Autumn 2003), [http://www.19th-century-artworldwide.org/autumn_03/articles/lang.shtml] (дата доступа: 26 сентября 2007).

Г) Иконы

Иконы играют в романе ключевую и неоднозначную роль. С одной стороны, икона связана с подвигом героя, а с другой — с богохульством.

После истории с волком в эпизоде пожара в поселке этот богатырский герой бросается в горящую избу и спасает икону Божьей Матери «Троеручицы» (К. 20).

Роман бросился в угол. Страшный жар пошел на него, волосы затрещали на голове, и смертельный ужас безвыходности объял Романа. Он отвернулся от пламени и прямо перед своим лицом в красных всполохах разглядел икону Божьей Матери. Жар, навалившийся на него сзади, прижал к иконе, и глаза Владычицы-Троеручицы глянули ему в глаза.

—Спаси меня! — прошептал Роман, не видя ничего, кроме спасительных черных глаз и доверяясь им, как ребенок, всей душой. — Спаси меня!

Жар давил и жег сзади. Роман чувствовал, что горит и теряет сознание, но вдруг заметил движение одной из трех рук Богородицы: узкая рука словно качнулась вправо, и в этом знаке было спасение. (Ч. 2, Гл. 6, С. 187)

Интересно, что эта чудотворная икона связана со страшной памятью об иконоборчестве в VIII в. и отрубленной руке Иоанна Дамаскина. Здесь опять Сорокин подчеркивает сочетание святого с ужасным.

Наконец, в последней главе герой превращает целый иконостас церкви в декорации страшной церемонии. Он вешает части тел убитых им деревенских жителей на святые иконы. Сочетание анатомических терминов со святыми названиями икон производит впечатление похорон святой Руси и святого русского искусства:

Роман взял кишки Николая Егорова и повесил их на икону «Святой великомученик Пантелеймон». Роман взял кишки Федора Косорукова и повесил их на икону «Рождество Иоанна Предтечи». Роман взял кишки Степана Чернова и повесил их на икону «Параскева Пятница, с

житием». Роман взял кишки Саввы Ермолаева и повесил их на икону «Почаевская Божья Матерь». Роман взял кишки Петра Егорова и повесил их на икону «Иоанн Богослов». Роман взял кишки Парамона Гудилина и повесил их на икону «Нил Столбенский». Роман взял кишки Матвея Костичкова и повесил их на икону «Успение Богородицы»... (Ч. 2, Гл. 8, С. 342)

4. Репродукция и деконструкция образа России

Таким образом, Сорокин устроил своеобразный вариант Третьяковской галереи, где можно наблюдать целую панораму истории русского искусства от расцвета до гибели. Он помещает свою галерею в историческом топосе — усадьбе в среднерусском поместье, и совершает свои экзекуции символическими для русской культуры инструментами — иконой и топором. Ниже мы попробуем кратко подвести итоги.

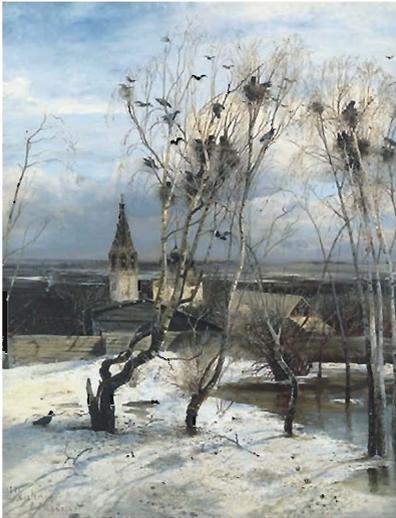
А) Литература/живопись — двойная репродукция
«Роман» представляет собой репродукционное произведение, использующее разного рода стилизации, заимствования тем и сюжетов, копирование персонажей различных русских авторов 19-го века. Наименование как самого произведения, так и его героя «Романом» отражает авторскую идею создать симуляционную модель типичного русского романа, синтезирующую различные литературные реминисценции. Представляется, что автор делает то же самое и с живописью, т.е. он занимается репродукцией истории сразу двух видов русского искусства, которые сыграли основную роль в формировании российского национального самосознания, — литературы и живописи.

Б) Литература/живопись — двойная деконструкция
«Роман» является антироманом с постмодернистским переходом из конструкции в деконструкцию. После тщательного формирования типичного сюжета русского романа о том, как юноша с западным образованием осознает красоту и силу родной земли и русской

женщины, автор вдруг нарушает схему и обличает ее условность и фальшь. Тот же переворот происходит параллельно и в «живописной» части романа, где история становления нового художника заканчивается разрушением искусства.

Как мы предполагаем, такой параллелизм мотивирован амбивалентным и ироничным взглядом автора на родственность литературы и живописи. В России нового времени существует стойкое представление о единстве всех видов искусства, так что и литература, и живопись, вместе с философией и религией, занимались поиском русского пути и русского идентитета. Много писателей-реалистов питали пристрастие к живописности, а большинство передвижников были поклонниками литературы своего времени. Автор «Романа» мастерски идеализирует такую счастливую взаимную симпатию, а потом хоронит ее как пустую идиллию.

Картины



К. 1 Алексей Саврасов.
«Грачи прилетели» (1873).

1		2
		3
4		5



К. 2 Алексей Саврасов.
«Вид в окрестностях Москвы с усадьбой и двумя женскими фигурами» (1850).



К. 3 Jacob Isaac van Ruisdael.
View of Haarlem (Ca. 1670).



К. 4 Иван Шишкин.
«Полдень. В окрестностях Москвы»
(1869).



К. 5 Архипа Куинджи.
«Ночь на Днепре» (1890).



К. 6 Иван Шишкин.
«В лесу графини Мордвиновой. Петергоф»
(1891).



К. 7 Исаак Левитан.
«Озеро. Русь» (1900).



К. 8 Исаак Левитан.
«Березовая роща» (1885-1889).



К. 9 Исаак Левитан.
«Тихая обитель» (1890).



К. 10 Виктор Васнецов. «Иван Грозный» (1897).



К. 11 Виктор Васнецов. «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880).



К. 12 Виктор Васнецов.
«Иван Царевич и Серый волк» (1889).



К. 13 Василий Суриков. «боярыня Морозова» (1887).



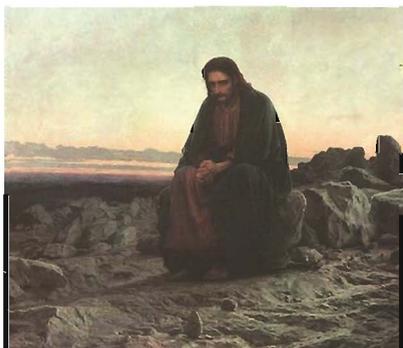
К. 14 Василий Перов.
«Спящие дети» (1870).



К. 15 Василий Перов.
«Охотники на привале» (1871).



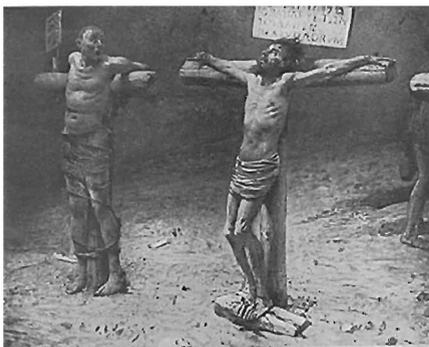
К. 16 Григорий Мясоедов. «Косцы» (1887).



К. 17 Иван Крамской.
«Христос в пустыне» (1872).



К. 18 Николай Ге.
«Что есть истина?» (1890).



К. 19 Николай Ге. «Распятие» (1894).



К. 20 Икона Божьей Матери
«Троеручица» из монастыря Хиландар
на Святой Горе Афон (XIII в.).