

Н. Бабенко

Модели текстопорождения
современного русского романа:
«корневище» и «крона»

Мысль о кончине классического русского романа иносказательно выражена в произведении **Владимира Сорокина «Роман»**¹. В нем роман персонифицирован в главного героя *Романе*, жизнь, нравственная деформация и смерть которого есть жизнь, вырождение и смерть традиционной романной формы. Большая часть произведения стилизована под эталонный русский классический роман конца XIX — начала XX века. Г. О. Винокур, подчеркивая необходимость поиска «образцового письменного языка... естественного идеала языковой нормы... господствующего стилистического вкуса в ту или иную эпоху»² и относя к образцовым писателям Тургенева, Толстого и Достоевского, называл классиком только Тургенева на том основании, что «классик — это писатель, у которого можно учиться образцовой речи, произведения которого представляются наиболее совершенным воплощением практических языковых идеалов, существующих в данной общественной среде»³. Язык Тургенева и сегодня являет собой эталонную художественную реализацию современного русского литературного языка (в широком понимании этого понятия). Именно под тургеневскую прозу стилизованы первые триста страниц «Романа» Сорокина. Автор создает пастиш, полностью отвечающий определению Ф. Джеймисона: «Пастиш... есть имитация особого, уникального стиля, это стилистическая маска, это речь на мертвом языке. Но это нейтральный вариант имитации, без скрытых мотивов пародии, без сатирического импульса, без смеха. <...> В мире, где стилевое новаторство более невозможно, остается только подражать умершим стилям, говорить из-за масок, голосами из воображаемого музея. Но это означает, что современное, или постмодернистское, искусство будет по-новому ставить проблему искусства; больше того, это значит, что в его содержании важнейшее место будет занимать проблема крушения искусства и эстетики, крушения всего нового, невозможности вы-

рваться из плена прошлого»⁴. Образчиком «пастишной» стилизации может служить практически любой абзац романа, например, такой:

*Роман был красив той красотой, которая встречается обычно у скандинавов, а в России именуется «немецкой». Его высокая, худощавая, слегка сутулая фигура с не очень широкими плечами всегда бросалась в глаза из-за чересчур размашистой и быстрой походки, выдающей характер искренний и порывистый. Белокурые волосы... были мягки, волнисты. Черты лица отличались правильностью, если не считать некоторой тяжеловатости подбородка и тонкости губ, в то же время имевших неувливаемое детское выражение полуулыбки, не соответствующее глубокому взгляду больших серо-голубых глаз*⁵ (11—12).

Сорокин разрабатывает особый прием, эксплицирующий крушение классической эстетики: «тело» романа-пастиша разлагается «на глазах» читателей. Ю. Пярли справедливо считает, что повествование ряда произведений Сорокина организуется «по принципу ускорения, где в конце уничтожается не только текстовая реальность, — язык как средство создания этой реальности также прекращает существовать в своей знаковой природе»⁶. Так, живописуя умерщвление многообразного мира русского романа как бесконечно длящуюся сцену тотального смертоубийства, совершаемого главным персонажем романа *Романом*, Сорокин демонстрирует конец / кончину русского романного феномена через стадии упрощения-умерщвления псевдоэталонного языка:

Василий Егоров повернулся к нему. — Не убивай! — сказал он. — Не убивай, ради Бога! Роман ударил Василия Егорова топором по голове. Василий Егоров упал и не шевелился. Роман вытер топор о штаны Василия Егорова и пошел к дому Егоровых (301).

Через 57 страниц такого текста (меняются только имена убиенных) повествование иссякает: *Роман умер* (356).

Так Сорокин констатирует смерть классического романа, возврат к которому возможен ныне только в режиме пародии, пастиша, профанирующих ремейка или ретейка. Итак, «роман умер». На столь категоричное заявление сам собой напрашивается банальный отклик: «Да здравствует роман!» Но какой именно роман здравствует ныне?

Предметом рассмотрения в настоящей статье являются две текстопорождающие модели, одна из которых получила в постструктуралистской теории наименование *ризомы* (мы остановимся на русской версии передачи этого понятия — *корневище*), а вторая условно названа нами *кроной*. Как известно, Ж. Делёз и Ф. Гваттари придали ботаническому термину ризома (фр. rhizome — ‘специфическая форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем’) метафорическое значение и истолковали его как «недифференцированную целостность» (И. Ильин), противопоставленную системной иерархичности, организо-

ванности структуры, как бессистемную множественность нестойких (то возникающих, то исчезающих) различий / подобий. Именно такой способ тектопорождения признается постмодернистской эстетикой наиболее продуктивным и показательным для современного литературного процесса. В противовес *ризоме / корневищу* назовем *кроной* дифференцированную целостность, системную множественность как способ организации художественного текста и рассмотрим те из современных русских романов, которые критика единодушно представляет как постмодернистские, в их отношении к тектопорождающим моделям *корневище* и *крона*.

Роман-комментарий (именно так определена субжанровая природа произведения самим автором) **Евгения Попова «Подлинная история "Зеленых музыкантов"»**⁷, очевидно, более других претендует быть ответственным к примерам реализации тектопорождающей модели *корневища*, канонической для постмодернистского романа: если «исходный текст» произведения полностью отвечает традиционной модели *кроны*, то комментарии к этому тексту (в количестве 888), во-первых, неизбежно дробят восприятие исходного текста, во-вторых, превращают формально основной исходный текст лишь в повод для разнообразных авторских отступлений. В совокупности получается роман-комментарий, организация которого намеренно «хаотизирована»: «корни» отдельных комментариев прихотливо переплетаются (в основном по тематическим и интертекстуальным ассоциациям) между собой, исчезают совсем (см., например, «пустотные» примечания № 67, 71, 72), возникают вновь, неудержимо множатся, и в результате формирующееся *корневище* поглощает, практически полностью заслоняет / замещает собой *крону* исходного текста. Приводимой ниже таблицей нами предельно облегчено челночное движение читателя от основного текста к его комментарий, и сделано это с целью демонстрации того, как меняется нарративное устройство романа: исходный текст характеризуется гетеродиегитическим типом повествования (нарратор не является действующим лицом), тогда как комментарий — ярко выраженное гомодиегитическое повествование (субъект речи — и нарратор, и актер).

По В. Изеру, при чтении художественного текста реципиент «раздираем» противоположными потребностями в иллюзии и в идентификации (отождествлении). Читатель «Подлинной истории "Зеленых музыкантов"» удовлетворяет потребность в иллюзии, знакомясь с жизнеописанием героя исходного текста произведения Ивана Ивановича, и потребность в идентификации, вчитываясь в комментарий и соотнося их не с абстракцией «автор», а с конкретным человеком — Евгением Поповым.

Основной текст	Комментарий к основному тексту
<p>Но — грешил. Чего уж там скрывать — грешил! Он сильно грешил в молодости, наш Иван Иванович, и ни с кем иным, как с самой русской литературой (64).</p>	<p>(64) Пожалуй, здесь опять неуклюжая попытка придать повествованию раскованность с помощью провинциального фрейдизма, пародийно снизив образ Великой, Святой, одним словом, РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ со всех больших букв. И одновременно здесь что-то уже есть такое соцартовско-мовистское, сознательно пошлошутящее письмо. Литература — Дама. Литература — дура. М-да...</p>
<p>И ведь это тоже повод для серьезного разговора. Как иногда говорят по телевизору, — «задумка» (65), приглашение к разговору.</p>	<p>(65) Пожалуй, самое рвотное слово из ему подобных.</p>
<p>Русская литература! Русская литература (66)!</p>	<p>(66) Ну вот, опять! Правильно вам колдун Ерофей говорит: «Да кончайте вы дрочиться с этой самой литературой!» А ему не верите, так спросите Василия Розанова, что он по этому поводу думает. Или Николая Бердяева. Или меня, на худой конец, и я вам скажу, что литература как литература — хорошая. Не нравится вам такой ответ, так — очень хорошая. Ну, а только английская литература ведь тоже неплохая, одна книга «Остров сокровищ» чего стоит, не говоря уже о Робинзоне, Пятнице и Джеймсе Джойсе. А если что насчет «всемирной отзывчивости», так уже наотзывались, и по старухам незачем было топором махать, соблазняя малых мира сего, вроде продотрядовцев или «красных бригад». [...]</p>
<p>Сколько людей теряют правильные жизненные ориентиры, не в силах совладать с тобой (67),</p>	<p>(67) [...]</p>
<p>скольких сбила с пути эта извечная неумная жажда слова, жажда славы, как скаламбурил бы мой другой знакомый — фелетонист и конференсье Н. Н. Фетисов (68).</p>	<p>(68) И вовсе он не конференсье, никогда таковым не был. Н. Н. Фетисов — один из моих любимых персонажей, от имени которого у меня в годы «Зеленых музыкантов» был написан целый сборник пьес «Место действия — сцена», а также добрый десяток поэм, таких, как «Солдат и лесбиянка», «Гестаповец и волк», «Мусор», «Молдаваняска» и др. [...]</p>

Основной текст	Комментарий к основному тексту
Жажда, не подкрепленная ничем более весомым, чем она сама, извечная, неумная, опустошающая жажда. Жажда! Ведь некоторые буквально заболевают этой страшной болезнью (69).	(69) С целью «полюемического задора» скажу, что мне любой графоман куда приятнее, чем отдельный член бывшего СП СССР, особенно если не простой коммунист, а <i>парткомыч</i> . Навидался я их, когда принимали, исключали, восстанавливали. Нехорошие люди, друг про друга только и говорят теперь: «Стукач». Да и я хорош, я ведь к ним <i>сам пришел</i> (так, кстати, по утверждению уважаемого мной писателя К. Г. Паустовского, назывался в 20-е годы кабак в Батуми).
Мнят себя Бог (70).	(70) Раньше это слово велено было писать с маленькой буквы, я и писал. А сейчас уже не могу.
знает кем, а потом старятся и умирают (71).	(71, 72) [...]
Их, таких людей, конечно, не так уж и много у нас в стране, но ведь все-таки они у нас есть (72)?	

По прочтении комментария (с большой долей вероятности можно предположить, что комментарий читается не в «челночном» режиме, а линейно, как самостоятельный текст) образ «Евгений Попов» становится неким исповедальным текстом, отвечающим текстопорождающей модели *крона*: это репрезентация хорошо знакомого нам типажа филологически, культурологически и идеологически рефлексирующего героя-шестидесятника. Психологический и «культурный» портрет героя-«ироника», как пазл, собирается из его разрозненных высказываний, а эффект нонселекции, видимость *корневища* возникает только при взгляде на роман-комментарий Попова «с высоты птичьего полета», недоступной реально читающему.

Гипертекстуальную модель избрал для создания своего уникального романа **Дмитрий Галковский**: его «**Бесконечный тупик**»⁸ содержит 949 примечаний к достаточно компактному исходному тексту, в котором заявлены сквозные герои произведения — реальные (главный из них — В. В. Розанов) и вымышленные (главный из них — Одинокое, alter ego которого является В. В. Розанов). За комментарием следует семь критических статей и разборов, посвященных роману, написанных самим автором и исчерпывающе прогнозирующих возможные полярные реакции на произведение. Субтекст рецензий делает вроде бы избыточным любой анализ романа, но мы все-таки рискнем обратить внимание читателей на то, что реципиент, углубившийся в текст произведения Галковского, действительно ощущает себя опутанным «корнями»-комментариями, но посте-

пенно это ощущение сменяется другим: *корневище* «выстреливает» отдельными стеблями, те формируют свою *крону* — выстраивается ряд текстов в тексте: «Розанов», «Чехов», «Набоков», «Соловьев», «Отец» и др. В совокупности они составляют чрезвычайно информативно насыщенный и внутренне противоречивый текст под названием «Галковский». Иллюстрацией именно к этому тексту можно счесть авторский рисунок-схему комментария. Показательно, что схема подана в виде ветвистого дерева в его видимой, надземной части: то, что первоначально воспринимается как *корневище*, изображено как *крона*.

Каждый из текстов в тексте характеризуется своей авторской стратегией, своей модальностью. Проследим, каким образом формируется оценочная модальность в одном из примечаний текста «Чехов»:

«63. Примечание к № 51.

Ну ладно, кот».

И далее выстраивается цепочка:

— «*Чехов любил животных*»;

— (но) «*Антон Павлович всю жизнь питал непреодолимое отвращение к котам и кошкам*»;

— (так как) «*... кот животное ночное, неправильное, с "достоевщицкой"*»;

— (следовательно) «*Достоевского он терпеть не мог*» (в доказательство приводятся слова Чехова о писательской манере Достоевского: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий...»;

— (так как) «*Чехов, смирный, дисциплинированный, вышколенный — испуганный на всю жизнь — всегда боялся хаоса, безмерности, непонятности. От всего необычного, экстравагантного открещивался Чехов обеими руками*»;

доказательство тому — эпизод в Ницце, в пансионе, в котором кухарке-русской помогала ее дочь-мулатка (приводится свидетельство очевидца: «*Иногда за обедом, когда подавали русское блюдо, он сопоставлял, по обыкновению, отрывисто и без всяких объяснений (выделено нами. — Н. Б.): «русский борщ и мулатка*»);

— (частный вывод) «*для него это было непереносимо, выглядело как издевательство*»;

— (обобщающее утверждение) «*И действительно, жизнь над Чеховым надругалась*».

Отрицательная оценочная модальность приведенного фрагмента создается, как видим, не цитатным материалом (скорее нейтральным в аксиологическом аспекте), а провокационными по своей функции, не мотивированными документами авторскими высказываниями. Конфликт с культурным стереотипом восприятия Чехова еще более обостряется в следующем эпизоде-комментарии, в котором поводом для провокации стало то обстоятельство, что реальное лицо — Михаил Осипович Меньшиков — послужил прототипом чеховского «человека в футляре»:

Михаил Осипович Меньшиков — русский офицер, участник ряда морских экспедиций, автор работ по морскому делу, а впоследствии, наряду с Розановым, ведущий сотрудник «Нового времени», не шедший ни на какие сделки с совестью и расстрелянный большевиками в 1919 году. Кто знает о нем, думает? Жив ли он? Давно умер. Беликов жив. Беликова знают все. Он шагает от одного издания Чехова к другому, от одной экранизации к другой, из хрестоматии в учебник, из учебника в головы миллионов школьников. Он живет насыщенной жизнью и надо всей Россией лыбится его отвратительная харя — «как бы чего не вышло». Человек растворился в уродливом кошмаре, в грязной и горбатой тени. Меньшиков приехал тогда к Чехову больной, еще не оправившийся после покушения на его жизнь (в него стреляли после статьи о Вяземском: «Мы вам покажем, как издеваться над русской интеллигенцией!»). И вот Чехов, врач, сначала отрыгнул ядовитую слюну в дневничок, а потом оживил, обессмертил Меньшикова, пустил его в реальность. Чехов вошел в русскую историю как скромнейший, добрейший, великодушнейший и вообще -ший и -ший человек, ангел в пенсне. А Меньшиков... Меньшиков не вошел никак. Его не пустили. А ведь, может быть, Меньшиков-то и был настоящим Чеховым? Тем ОБРАЗОМ Чехова, который создавался около ста лет. И (от догадки всё замирает внутри) не был сам Антон Павлович Беликовым?

Таким образом, текст в тексте «Чехов» выстраивается в романе Галковского «Бесконечный тупик» не за счет ризоматической децентрации, а посредством «хроноформирующей» центрации: ОБРАЗ Чехова как знаковой фигуры мировой культурной персониферы взаимодействует с актуализированным цитатным (фактическим) материалом и его вольной авторской интерпретацией. В приведенном перечне явно просматривается определенная иерархия составляющих: торжество интерпретационной «вольницы» очевидно.

Нонселекция как преднамеренное моделирование текстового хаоса (=корневища) характеризует лингвопоэтику романа **Михаила Шишкина «Венерин волос»**⁹, фрагментарность повествования которого становится явной с первой страницы произведения:

У Дария и Парисатиды было два сына, старший Артаксеркс и младший Кир.

Интервью начинаются в восемь утра. Все еще сонные, помятые, угрюмые — и служащие, и переводчики, и полицейские, и беженцы. Вернее, беженцем еще нужно стать. А пока они только GS. Здесь так называют этих людей. Gesuchsteller.

Вводят. Имя. Фамилия. Дата рождения. Губастый. Весь в прыщах. Явно старше шестнадцати.

Вопрос: Опишите кратко причины, по которым вы просите о предоставлении убежища в Швейцарии.

Ответ: *Я жил в детском доме с десяти лет. Меня насильовал наш директор. Я сбежал* (7).

То, что страницей позже выяснится (персонаж-повествователь — русский толмач в швейцарском центре приема беженцев — в перерыве читает книгу о стародавних событиях), не устранит дискретность романного нарратива, напротив, она будет увеличиваться:

— всё растущим числом стенограмм бесед с кандидатами в беженцы:

Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально. <...> Хорошо, люди не настоящие, но истории, истории-то настоящие! (25);

— включением в текст писем главного персонажа сыну:

Любезный Навуходозавр! Вы уже получили мою скороспелую открытку с обещанием подробностей. Вот они (13);

— речеведением от третьего лица:

А под утро толмач проснулся весь в поту и с бьющимся сердцем: приснилась Гальпетра, и все снова — урок, доска, будто не было всех этих прожитых десятилетий (27);

— фрагментами читаемой героем книги:

Утром войско двинулось на Вавилон... (91);

— дневниковыми записями известной певицы прошлого века:

29 сентября 1914 года. Понедельник. Сегодня мне приснился кошмарный сон! Стыдно писать. Я летала по коридору нашей гимназии — почему-то голая (192);

— выдержками из компьютерного дневника бывшей жены главного героя:

А еще помнишь, как мы разругались тогда в Пизе? <...> На площади везде стояли туристы с вытянутыми руками, будто упирались ладонями в воздух, — это они позировали для фотографии: поддерживали падающую башню (209);

— вымышленными монологами Гальпетры, одной из героинь романа:

...так ты ничего и не понял. Вы все умники, семи пядей во лбу, делаете все сложным! Придумают Рим, а потом удивляются, что Рима нет, а валяются на Форуме какие-то обсосанные временем мослы... (461);

Дискретность нарратива романа Шишкина «Венерин волос» усугубляется внедрением в его ткань чужих микротекстов в виде неатрибутированных (а) и трансформированных (б) цитат:

(а) *Вон на скамейке кто-то поел и оставил газету, а теперь воробей клюет буквы. На плотине, видите, блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса* (22);

(б) *Звезда молчит звезде* (415).

В этом случае мы солидарны с мнением В. И. Заики о том, что «аллюзивность плана выражения, в известной степени, способствует деконструкции текста»¹⁰.

Деструкцию переживает и вопросно-ответная система изобилующих в тексте стенограмм бесед миграционного чиновника и русских, претендующих на статус беженца: вопрос становится ответом и наоборот (1), вопрос/ответ перестают быть таковыми (2), чиновник и беженец замещаются совсем другими лицами, каждое из которых погружено в себя, в свое прошлое (3), а пространственно-временной сдвиг смешивает страны и времена, стирая грань между реальным и ирреальным (4):

(1) Ответ: *Какая варежка?* / Вопрос: *История — рука, вы — варежка. Истории меняют вас, как варежки. Поймите, истории — это живые существа* (116);

(2) Вопрос: *Ну подождите! Сядьте.* / Ответ: *А я вот смотрю, все-таки интересная у вас работа* (49);

(3) Вопрос: *Еще помню, мы о чем-то говорили, и я сказал, что существование Бога невозможно доказать. А она возразила...* / Ответ: *Мне казалось, что на мне, на моей телесной поверхности нарастает что-то не мое, чужое. Я сама по себе, а эта женщина, которой обрастаю, — сама по себе...* (366—367);

(4) Вопрос: *Что за корабль? Что за мореходы? Куда вы плыли?* / Ответ: *Какой-то корабль, который шел из Иоптии в Фарсис и давным-давно утонул, а мореходы давным-давно умерли, если жили. И вот на корабле били склянки, и капитан мне кричал, что корабельщики устрашились, и зывали каждый к своему богу, и стали бросать в море кладь с корабля...* (268)

Осколочные фрагменты текста наплывают один на другой, проницают друг друга, будто связанные проросшим в них венериным волосом:

*У нас — комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк. Так вот, это на мертвом языке, обозначающем живое, — *Adiantum capillus veneris*. Травка-муравка из рода адриантум. Венерин волос. Бог жизни. Чуть шевелится от ветра. Будто кивает, да-да, так и есть: это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь. Трава трав* (473).

Флористическая метафора опоясывает роман: вынесенная в заглавие произведения и организующая его финал, она служит противовесом нарративной хаотичности произведения, способствует рождению из хаоса начал порядка и гармонии — любви, веры, жизни. Так из *корневища* текстовой организации прорастает *крона* концептуальных смыслов романа.

Роман Нины Садур «Немец»¹¹ своей нарративной организацией полностью отвечает своеобразному «автоэпиграфу» (...*неостановимо, без передышки...* (187)) — фрагменту конечной фразы этого произведения Садур (*Но и сам — неостановимо, без передышки* (270)). Именно так — потоком — движется романное повествование, внутреннюю дискретность которого обеспечивают несколько текстовых «течений»:

(1) Неотвратимо по черной земле идет монашек. Прохлада ясного креста у него на груди. Сам придумывает богохвалебные слова, сам распевает их в пустом, ясном воздухе. Ранняя весна в России. Жирная земля по утрам в тонкой корочке льда. Зябнут босые ноги, протаивая утренний ледок.

(2) А у нас в Москве в черном золоте подземном сидят тесно на каменной лавочке мальчик и девочка, плохо одетые, слабенькие. Дружат друг с другом два личика. И все поезда — мимо них. И калеки ползают по полу. Истомленные, розовые глаза юности.

(1) По черной земле идет монашек.
Степь-ковыль-печаль. Тело, ставшее светом.
Всё-всё-всё, не гневись, не ругай меня, всё уже!

(2) Привезла в Москву из берлинской зимы восторг. Пол-Москвы очаровалось. «Редкостный, небывалый немец, молодой король. Невыразимый. Гобелен, двенадцатый век. Кровь вся выпита гобеленом. Но не бледный, а матовый. Молочная немецкая кожа. Теплая. Я прикоснулась». «Он увезет тебя из России». «С ним не страшно, единственное, на чужбине я забуду родную речь. Жаль».

(3) И вот пошла она бродить, как он велел. Камни глодала, железом ноги сбивала, руки увечила. Шла по черной земле, сверху такая маленькая, сверху, из синего воздуха поднебесья: тащится козявочка, одна сама тащится по черной земле. Розовые от слез глаза сверху следят, как выполняет лютый наказ любимого. Хищное птичье сердечко мечется в поднебесье (205—206).

Как видно из приведенного фрагмента текста, аномально большие пробелы между абзацами которого установлены автором и демонстрируют устойчивый принцип объемно-прагматического членения романа «Немец», текстообразование обеспечивается перемежением спорадического, но концептуально важного упоминания монашка-странника¹² (1); длящегося практически весь роман монолога персонажа, совмещающего в себе нарратора (как «Я-рассказывающего») и актора (как «Я-рассказываемого») (2); «анонимного» изложения вживленной в сюжет романа вариации сказки о Финисте — Ясном соколе (3).

Проиллюстрированные приведенными примерами пласты повествования характеризуются модальной, временной и пространственной разнородностью, они сменяют друг друга в причудливом ритме, неизбежно дробя читательское восприятие, но по прочтении всего романа становится очевидно: текстовая реализация деструктивного повествовательного

принципа не только выражает трагическую разорванность ткани бытия, но и обеспечивает эффект текущей интерференции повествовательных течений текста. Перемежение нарративных пластов и их финальное слияние способствуют формированию центральной идеи романа Садур «Немец» — идеи непобедимой, вечной любви к Богу, человеку, родине и неустрашимой драматичности / травматичности этой любви:

На терпеливых, узких окраинах России, опоясав всю ее, замкнув в неразрывное кольцо, всегда стоит ранняя весна. Там только что стаял последний снег и черная земля еще не очнулась. По ней, неостановимый, всегда идет монашек. Руки-ноги сбиты в кровь. Зубы стертые до десен. Идет, терпеливый, всю Россию обходит неостановимо. Идет себе, дует на сизое перышко, забавляется, а оно, льстивое, льнет к губам, а он дует, чтоб летало у лица, кружилось у глаз, а оно, льстивое, просится, липнет, а он возьмет, опять подует, и оно, легкое, послушно взлетает, кружится, не может на землю лечь никак! Он ему не дает никогда, никогда...

Но и сам — неостановимо, без передышки (270).

В этом финальном фрагменте действительно сходится всё¹³: страна вечного кануна / чаяния благих перемен (в неразрывном кольце «завершенности... и непрерывности»¹⁴), Бог (охранительная и спасительная для России истовая вера *терпеливого монашка*) и бессмертная любящая душа, то льнущая сизым перышком *Финиста* к человеку, то взмывающая ввысь¹⁵.

В романе **Михаила Шишкина «Взятие Измаила»**¹⁶ текстопорождающие модели *корневища* и *кроны* реализуются иначе, нежели в вышеупомянутых произведениях: во «Взятии Измаила» изложение выглядит не фрагментарным, не дискретным, а, напротив, монолитным, вязким. Однако это не препятствует его стилевой мозаичности, если можно так выразиться, стилевой ризоматичности.

В нижеследующем эпизоде представлен вечный сюжет соблазнения: герой не в силах устоять перед притягательной красотой искусительницы, не в силах отказаться от запретного плода:

Смотрит на себя в зеркало и думает о чем-то. А за стеной самураи скрутили юноше руки, и вот-вот голова с плеч. А она водит ваткой по лицу, снимая крем, и думает: это ведь она тот юноша, это ведь ей скрутили руки, это ведь ее голове недолго держаться на этих еще молодых полных плечах. Бе же жена добровеждна, големоока велми и, якы снег, бела, чюдного домышления, зелною красотою лепа, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны великы, светлостию блистаяся, бровми союзна, телом изобилна, млечною белостию облиянна. А у Ильи Андреевича новый помощник. Извините, Ольга Вениаминовна, я не видел, что вы здесь, Илья Андреевич просил взять решения Сената за последний год. Входите, входите, Александр, я, кстати, давно хотела вас о чем-то спросить. Спрашивайте. Пустое, неважно, посмотрите лучше в это

окно: какое роскошное дерево на красном небе — как треснувший закат. Зима началась за вокзалом, на дальних путях, засыпав снегом мертвые, разбитые вагоны. <...> В открытую дверь было видно, как села у зеркала и стала вынимать из ушей серьги. Он же на ню зря очима своими и на красоту лица ея велми прилежно, и разжигаясь к ней плотию свою и глаголаша к ней: спокойной ночи, Ольга Вениаминовна, я пойду — к приезду Ильи Андреевича еще нужно подготовить кое-какие выписки. Молчит. Чайные розы в вазе бесстыже раздвинули лепестки. Помогите! (58)

Приведенный фрагмент демонстрирует применение лингвопоэтического приема формирования «вязкого», «тягучего» повествования, подержанного спецификой объемно-прагматического членения: аномальная величина абзаца регламентируется только волей автора и обеспечивает эффект диффузного взаимодействия в границах абзаца речевой партии повествователя, архаически стилизованных высказываний-включений и не оформленного пунктуационно диалога героев. В романе «Взятие Измаила» автор конструирует уникальный «мироязык», *стилистическое корневище* которого как сложная система сплетений нормативного и ненормативного, современного и псевдоисторического, узуального и окказионального, высокого и низкого обеспечивает нестандартное выражение вечных истин и небанальное обобщение.

Таким образом, текстопорождающие модели *корневища* и *кроны* в их взаимодействии и вариативной интерпретации активно используются современными русскими романистами в качестве ресурсов поэтики, что является еще одним показателем того, как русская литература, осваивая/присваивая все творчески продуктивные «находки» постструктуралистской теории, идет путем не соблюдения, а преодоления жесткого постмодернистского канона.

¹ Сорокин В. Роман // Сорокин В. Собр. соч.: в 2 т. М., 1998. Т. 2. Цитируемые в статье отрывки из художественных произведений приводятся с указанием страниц, с которых взят пример, в круглых скобках.

² Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 183, 184, 200.

³ Там же. С. 183. Современник Тургенева французский критик И. Тэн назвал его «совершенным художником — быть может, самым совершенным со времен Древней Греции» (Недзвецкий В. А. Искусшенная гармония (Опыт творческого портрета И. С. Тургенева) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2000. №4. С. 25).

⁴ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория. Антология. М., 2004. С. 277, 279.

⁵ Для иллюстрации «пошаговой» точности сорокинской практики копирования эталона приведем один из женских словесных портретов «кисти» Тургенева, о тайне которых В. А. Недзвецкий пишет, что она состоит «в синтезе-слиянии

черт земных, реальных, с идеальными, дольных с горными. Уже своим обликом каждая из них устраняет разноречие мира сущего с чаемым, материального с духовным, порождая для тургеневского читателя иллюзию их достигнутого единства» (*Недзвецкий В. А.* Указ. соч. С. 32): *В сравнении с теткой Марианна могла казаться почти «дурнушкой». Лицо она имела круглое, нос большой, орлиный, серые, тоже большие и очень светлые глаза, тонкие брови, тонкие губы. Она стригла свои русые и густые волосы и смотрела букой. Но от всего ее существа веяло чем-то сильным и смелым, чем-то стремительным и страстным. Ноги и руки у ней были крошечные; ее крепко и гибко сложенное маленькое тело напоминало флорентийские статуэтки шестнадцатого века; двигалась она стройно и легко* [Тургенев И. С. Новь // Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1981. Т. 9. С. 165].

Как видим, Сорокин, рисуя портрет *Романа*, идет за классиком «след в след»: «близкими» (не синонимичными, а семантически созвучными) лексическими средствами описывает фигуру, волосы, глаза, походку персонажа, фиксирует некоторую неправильность его черт и «иноземные» ассоциации, вызываемые внешним обликом героя. При этом сорокинский портрет по-тургеневски психологизирован: внешние черты свидетельствуют о свойствах характера персонажа.

⁶ *Pärli Ü.* О постмодернизме, «лестнице авангарда» и Бродском // *Dzieło literackie jako dzieło literackie.* Bydgoszcz, 2004. С. 262.

⁷ *Попов Е.* Подлинная история «Зеленых музыкантов». URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/>.

⁸ *Галковский Д.* Бесконечный тупик. URL: <http://www.gumer.info/bibliotek/>.

⁹ *Шишкин М.* Венерин волос. М., 2005.

¹⁰ *Заика В. И.* Свойства компонентов художественной модели // *Русский язык: Исторические судьбы и современность: Междунар. конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы.* М., 2001. С. 443.

¹¹ *Садур Н.* Немец // Садур Н. Чудесные знаки. М., 2000.

¹² В романе Н. Садур «Немец» мотив странствия как дороги к Другому, к Богу и (в конечном счете) к себе является текстообразующим: главные персонажи находятся в постоянном движении (= поиске).

¹³ К идейно-композиционной организации романа Н. Садур применима «формула порядка», установленного, по мнению Ж. Женетта, в поэтике барокко, имеющей много точек соприкосновения с поэтикой литературы эпохи постмодерна: «Разделить, чтобы соединить» (*Женетт Ж.* Фигуры. Соч.: в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 79).

¹⁴ В контексте романа традиционные символические значения *кольца* вступают между собой то в согласные, то в противоречивые отношения: *завершенность*, трактуемая в этом случае как зрелость, окончательная сформированность национальных мировидения, характера и образа жизни равно допускает как способность, так и неспособность к *непрерывному* — движению, развитию, обновлению.

¹⁵ В культурной традиции «птичье перо означает истину, которая должна подняться... бегство в другие области мира, душу» (*Купер Д.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 262).

¹⁶ *Шишкин М.* Взятие Измаила. М., 2006.