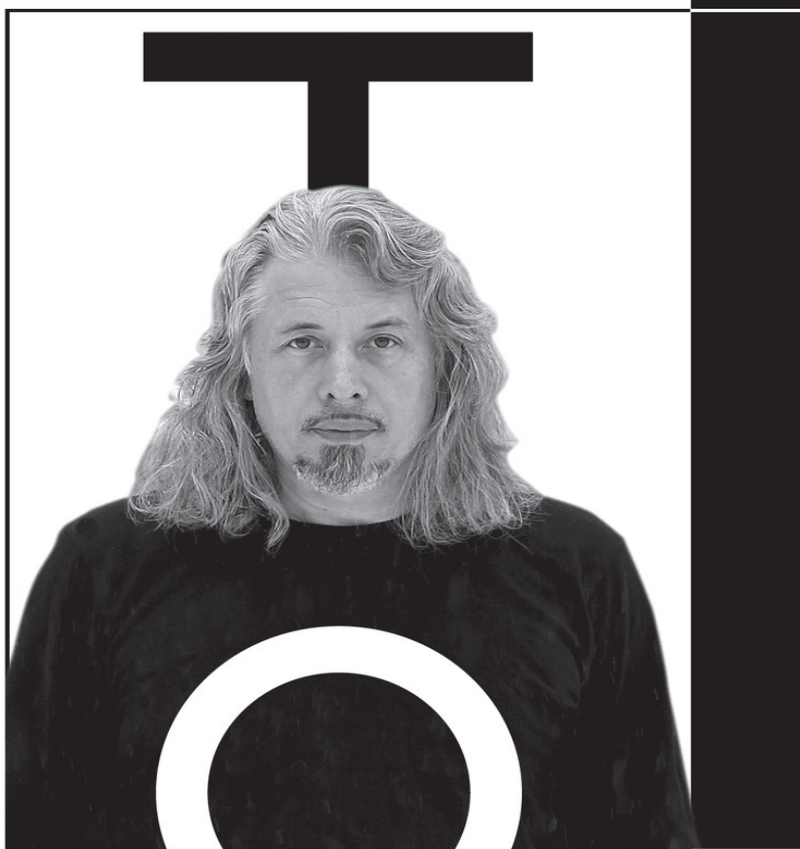
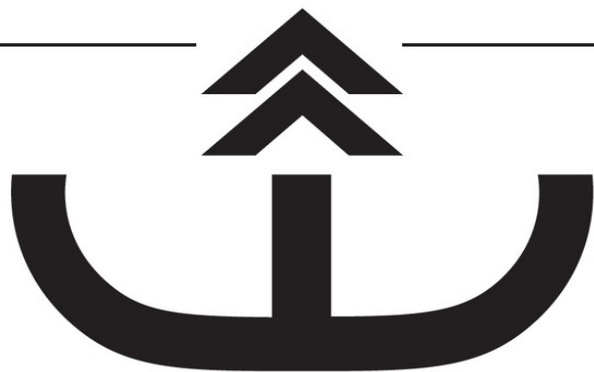


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



**ПРОСТО БУКВЫ
НА
БУМАГЕ...**



Владимир Сорокин: после литературы

Annotation

Творчество крупнейшего современного русского писателя Владимира Сорокина (р. 1955) представлено в настоящей книге во всем многообразии его интересов. В статьях, вошедших в сборник, рассматриваются как общие принципы его поэтики, так и отдельные произведения. Анализ текстов, написанных в позднесоветском андеграунде, подхватывают интерпретации его постсоветских бестселлеров, пьес, киносценариев и поставленных по ним фильмов. При этом Сорокин рассматривается не только как писатель, но и как медийная фигура, творящая персональный миф. В книгу вошли наиболее яркие работы, написанные о Сорокине на протяжении всей его творческой карьеры. Их авторы – известные исследователи и критики, следившие за творческой эволюцией Сорокина в течение нескольких десятилетий. Книга включает также прежде не публиковавшиеся статьи, а также избранные интервью писателя.

- [Сборник](#)
 -
 - [По\(с\)ле литературы](#)
 - [Мой Сорокин](#)
 - [Мой Сорокин](#)
 -
 - [Цена оргазма \(«Тридцатая любовь Марины»\)](#)
 - [Душонка, обремененная трупом \(«Сердца четырех»\)](#)
 - [Русский Грааль \(«Голубое сало»\)](#)
 - [Сказки гностиков \(«Лед» и «Путь Бро»\)](#)
 - [Кнут и пряник \(«Сахарный Кремль», «Занос»\)](#)
 - [Пробка \(«Метель»\)](#)
 - [Гвоздь программы \(«Теллурия»\)](#)
 - [Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина](#)
 - [Приемы и мотивы](#)
 - [Оскорбляющая невинность](#)
 - [«Лед тронулся»](#)
 -
 - [Крушение нормы в языке и литературе](#)
 - [Сорокинская норма](#)
 - [Проблемы периодизации](#)

- [Пересекающиеся клоны](#)
 - [Грааль Сорокина](#)
 - [Клон Грааля](#)
 - [Элитистский эгалитаризм](#)
 - [Удивительные несовпадения](#)
- [Сорокин и рождение новой русской литературы](#)
 -
 - [Текстуализация травмы: искусство, остраняющее искусство](#)
 - [От дяди к племяннику: жизнь, остраняющая искусство](#)
- [Сорокин-троп: карнализация](#)
 -
 - [Прямая карнализация](#)
 - [Непрямая карнализация](#)
 - [Обратная версия карнализации](#)
 - [«Поздний» Сорокин](#)
 - [Попытка интерпретации](#)
- [Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы](#)
 -
 - [Голубое сало языка и его перформативная мощь](#)
 - [Голубой лед языка и конец литературы](#)
- [Чрево-вещания Владимира Сорокина как перформанс в негативе\[238\]](#)
 -
 - [Pronunciatio Сорокина как диссимуляция](#)
 - [Двойной медиум](#)
 - [Выступления Сорокина как отрицание мимирования](#)
 - [Предтеча нулевого перформанса в XIX веке](#)
 - [Сорокин как негатив своих текстов \(-образцов\)](#)
- [Эстетика безобразного и пастиш в творчестве Владимира Сорокина](#)
 -
 - [I](#)
 - [II](#)
- [Прием остранения в русском поставангарде](#)
 -
 - [Авангардный шок прагматики остранения](#)
 - [Сорокин и московский концептуализм в аспекте авангардной текстуальности остранения](#)

- [Воплощение шокового остранения у Сорокина: реализация приема](#)
- [Антропологические наркотики Сорокина](#)
- [Клон, игра, случай](#)
 -
 - [1. Нарратив](#)
 - [2. Идеология](#)
 - [3. Эпистемология](#)
 - [4. Полный круг](#)
- [Российская империя, китайская материя](#)
 -
 - [«Сопрежные» и «Ю»](#)
 - [«Голубое сало»: Россия китайская против России евразийской](#)
 - [«День опричника» и «Сахарный Кремль»](#)
 - [Закат России: Китай как новый Запад в «Метели»](#)
 - [Kulturpolitik и «мягкая сила» Китая в фильме «Мишень»](#)
 - [Заключение](#)
- [Медийные миры Владимира Сорокина](#)
 -
 - [0. Введение: литература без кино, или медиа без СМИ\[626\]](#)
 - [1. Сорокин – интермедиаальная фигура](#)
 - [2. Сорокин и \(медиа\)скандал\[648\]](#)
 - [3. Сорокин и постмедиа](#)
 - [4. Постскрипtum](#)
- [Постцинизм Сорокина](#)
 -
 - [«В мире появилось что-то агонистическое»](#)
 - [«Громадная опухоль, именуемая мозгом»](#)
 - [«Люди перестали видеть и ощущать вещи. Они стали их мыслить»](#)
 - [«Единственное из повернутых к нам лиц Великого Вампира сделано из слов»](#)
 - [«Комбинация букв на бумаге»](#)
 - [«Я понимаю, что значит эта фраза, но что она означает?»](#)
 - [«Тени на белом»](#)
 - [«Цвет небесный, синий цвет»](#)
 - [«Что-то в их лицах есть, что противно уму»](#)

- [«Устойчивое эйфорическое состояние и чувство потери времени»](#)
 - [«Empire Теллурия»](#)
 - [«Ненавистный рой слов»](#)
 - [«Постцинизм»](#)
- [Тексты](#)
 - [Норма у Платона и Владимира Сорокина](#)
 -
 - [I](#)
 - [II](#)
 - [III](#)
 - [Низвержение в счастье: «Тридцатая любовь Марины»](#)
 - [Русский роман как серийный убийца, или поэтика бюрократии](#)
 - [Слово в «Романе»\[749\]](#)
 -
 - [1. Нормальный «Роман»](#)
 - [2. Насилие, говори](#)
 - [3. «Роман» с пишущей машинкой](#)
 - [4. Романное приложение](#)
 - [Автор как медиум массмедиа: «Безумный Фриц» после «Обыкновенного фашизма»](#)
 - [Диалог текстов и пытка: «Месяц в Дахау» Владимира Сорокина](#)
 -
 - [0. Предварительные замечания](#)
 -
 - [0.1. Об актуальности текста](#)
 - [1. Структура текста](#)
 - [2. Полиморфный дискурс Сорокина](#)
 - [2.1. Первое приближение: дискурс рассказчика от первого лица](#)
 - [2.2. Анализ дискурса от лица «я»](#)
 - [3. Дискурс и насилие](#)
 -
 - [3.1. Изображение дискурсивных практик](#)
 - [3.2. Пространство дискурсов](#)
 - [3.3. Разрушение языка](#)
 - [4. Две метафоры дискурсов](#)

- - [4.1. Метафорика еды](#)
 - [4.2. Сексуальная метафорика](#)
 - [5. Corpus commune](#)
- [Отвратительное у Сорокина](#)
 -
 - I
 - II
 - III
- [Жесткие диски памяти: пьесы Владимира Сорокина](#)
- [Ужин каннибалов, Или о статусе визуального в литературе Владимира Сорокина](#)
- [Киносценарий Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и поставангардном контекстах](#)
- [Холодец в алмазах, хрусталь в грязи: разложение как паратакис](#)
 -
 - [«Это Москва. Здесь все наоборот» \[983\]](#)
 - [В машине времени](#)
- [Удвоение удвоения](#)
 -
 - [1. Удвоение](#)
 - [2. Интенциональность](#)
 - [3. Гиперудвоение](#)
- [«Правда русского тела» и сладостное насилие воображаемого сообщества](#)
- [Сорокин и Краснов](#)
- [Техногенная матка истории](#)
 -
 - [1. Значение «Мишени» как вытесненной травмы](#)
 - [2. Сюжет фильма и его социально-политические параллели в «реальной» современности](#)
 - [3. Автоконтексты](#)
 - [3.1. Другая «Мишень»](#)
 - [3.2. «Hochzeitsreise»](#)
 - [3.3. «Китайский» цикл](#)
 - [4. Эволюция образа истории в творчестве Сорокина](#)
 - [5. Аллоконтэксты: «Мишень» на пересечении историко-культурных традиций](#)

- [6. «Травма рождения» постсоветских элит](#)
- [Доктор едет, едет сквозь снежную равнину](#)
 -
 - [1. Из чего сделана метель](#)
 - [2. Кабинет ненужных вещей](#)
- [Третья психоделическая Владимира Сорокина, Или «Теллурия»](#)
 -
 - [Введение: роман](#)
 - [Предмет: «Теллурия»](#)
 - [Проблематика: футурология и «Новое Средневековье»](#)
 - [Внешние контексты: утопия, дистопия, киберпанк, sci-fi](#)
 - [Предмет: Теллурия](#)
 - [Проблематика: психоактивные средства](#)
 - [Предмет: теллур](#)
 - [Проблематика: трансцендентное, имманентное и мир, протянутый в никуда](#)
 - [Заключение: жизнь в лесу](#)
- [Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм](#)
- [Избранные интервью](#)
 - [Текст как наркотик\[1270\]](#)
 - [Вести из онкологической клиники\[1271\]](#)
 - [«Насилие над человеком – это феномен, который меня всегда притягивал...»\[1272\]](#)
 - [Законы русской метафизики \(2006\) \[1273\]](#)
 - [Разговор о московском концептуализме \(2007\)](#)
 - [«Постсоветский человек разочаровал больше, чем советский» \(2015\)\[1275\]](#)
 - [Сведения об авторах](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)

- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)

- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)

- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)

- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)

- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)

- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)

- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)

- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)

- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)

- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)

- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)

- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)
- [467](#)
- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)
- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)

- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)
- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)
- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)
- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)
- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)
- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)

- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)
- [529](#)
- [530](#)
- [531](#)
- [532](#)
- [533](#)
- [534](#)
- [535](#)
- [536](#)
- [537](#)
- [538](#)
- [539](#)
- [540](#)
- [541](#)
- [542](#)
- [543](#)
- [544](#)
- [545](#)
- [546](#)
- [547](#)
- [548](#)
- [549](#)
- [550](#)
- [551](#)
- [552](#)
- [553](#)
- [554](#)

- [555](#)
- [556](#)
- [557](#)
- [558](#)
- [559](#)
- [560](#)
- [561](#)
- [562](#)
- [563](#)
- [564](#)
- [565](#)
- [566](#)
- [567](#)
- [568](#)
- [569](#)
- [570](#)
- [571](#)
- [572](#)
- [573](#)
- [574](#)
- [575](#)
- [576](#)
- [577](#)
- [578](#)
- [579](#)
- [580](#)
- [581](#)
- [582](#)
- [583](#)
- [584](#)
- [585](#)
- [586](#)
- [587](#)
- [588](#)
- [589](#)
- [590](#)
- [591](#)
- [592](#)
- [593](#)

- [594](#)
- [595](#)
- [596](#)
- [597](#)
- [598](#)
- [599](#)
- [600](#)
- [601](#)
- [602](#)
- [603](#)
- [604](#)
- [605](#)
- [606](#)
- [607](#)
- [608](#)
- [609](#)
- [610](#)
- [611](#)
- [612](#)
- [613](#)
- [614](#)
- [615](#)
- [616](#)
- [617](#)
- [618](#)
- [619](#)
- [620](#)
- [621](#)
- [622](#)
- [623](#)
- [624](#)
- [625](#)
- [626](#)
- [627](#)
- [628](#)
- [629](#)
- [630](#)
- [631](#)
- [632](#)

- [633](#)
- [634](#)
- [635](#)
- [636](#)
- [637](#)
- [638](#)
- [639](#)
- [640](#)
- [641](#)
- [642](#)
- [643](#)
- [644](#)
- [645](#)
- [646](#)
- [647](#)
- [648](#)
- [649](#)
- [650](#)
- [651](#)
- [652](#)
- [653](#)
- [654](#)
- [655](#)
- [656](#)
- [657](#)
- [658](#)
- [659](#)
- [660](#)
- [661](#)
- [662](#)
- [663](#)
- [664](#)
- [665](#)
- [666](#)
- [667](#)
- [668](#)
- [669](#)
- [670](#)
- [671](#)

- [672](#)
- [673](#)
- [674](#)
- [675](#)
- [676](#)
- [677](#)
- [678](#)
- [679](#)
- [680](#)
- [681](#)
- [682](#)
- [683](#)
- [684](#)
- [685](#)
- [686](#)
- [687](#)
- [688](#)
- [689](#)
- [690](#)
- [691](#)
- [692](#)
- [693](#)
- [694](#)
- [695](#)
- [696](#)
- [697](#)
- [698](#)
- [699](#)
- [700](#)
- [701](#)
- [702](#)
- [703](#)
- [704](#)
- [705](#)
- [706](#)
- [707](#)
- [708](#)
- [709](#)
- [710](#)

- [711](#)
- [712](#)
- [713](#)
- [714](#)
- [715](#)
- [716](#)
- [717](#)
- [718](#)
- [719](#)
- [720](#)
- [721](#)
- [722](#)
- [723](#)
- [724](#)
- [725](#)
- [726](#)
- [727](#)
- [728](#)
- [729](#)
- [730](#)
- [731](#)
- [732](#)
- [733](#)
- [734](#)
- [735](#)
- [736](#)
- [737](#)
- [738](#)
- [739](#)
- [740](#)
- [741](#)
- [742](#)
- [743](#)
- [744](#)
- [745](#)
- [746](#)
- [747](#)
- [748](#)
- [749](#)

- [750](#)
- [751](#)
- [752](#)
- [753](#)
- [754](#)
- [755](#)
- [756](#)
- [757](#)
- [758](#)
- [759](#)
- [760](#)
- [761](#)
- [762](#)
- [763](#)
- [764](#)
- [765](#)
- [766](#)
- [767](#)
- [768](#)
- [769](#)
- [770](#)
- [771](#)
- [772](#)
- [773](#)
- [774](#)
- [775](#)
- [776](#)
- [777](#)
- [778](#)
- [779](#)
- [780](#)
- [781](#)
- [782](#)
- [783](#)
- [784](#)
- [785](#)
- [786](#)
- [787](#)
- [788](#)

- [789](#)
- [790](#)
- [791](#)
- [792](#)
- [793](#)
- [794](#)
- [795](#)
- [796](#)
- [797](#)
- [798](#)
- [799](#)
- [800](#)
- [801](#)
- [802](#)
- [803](#)
- [804](#)
- [805](#)
- [806](#)
- [807](#)
- [808](#)
- [809](#)
- [810](#)
- [811](#)
- [812](#)
- [813](#)
- [814](#)
- [815](#)
- [816](#)
- [817](#)
- [818](#)
- [819](#)
- [820](#)
- [821](#)
- [822](#)
- [823](#)
- [824](#)
- [825](#)
- [826](#)
- [827](#)

- [828](#)
- [829](#)
- [830](#)
- [831](#)
- [832](#)
- [833](#)
- [834](#)
- [835](#)
- [836](#)
- [837](#)
- [838](#)
- [839](#)
- [840](#)
- [841](#)
- [842](#)
- [843](#)
- [844](#)
- [845](#)
- [846](#)
- [847](#)
- [848](#)
- [849](#)
- [850](#)
- [851](#)
- [852](#)
- [853](#)
- [854](#)
- [855](#)
- [856](#)
- [857](#)
- [858](#)
- [859](#)
- [860](#)
- [861](#)
- [862](#)
- [863](#)
- [864](#)
- [865](#)
- [866](#)

- [867](#)
- [868](#)
- [869](#)
- [870](#)
- [871](#)
- [872](#)
- [873](#)
- [874](#)
- [875](#)
- [876](#)
- [877](#)
- [878](#)
- [879](#)
- [880](#)
- [881](#)
- [882](#)
- [883](#)
- [884](#)
- [885](#)
- [886](#)
- [887](#)
- [888](#)
- [889](#)
- [890](#)
- [891](#)
- [892](#)
- [893](#)
- [894](#)
- [895](#)
- [896](#)
- [897](#)
- [898](#)
- [899](#)
- [900](#)
- [901](#)
- [902](#)
- [903](#)
- [904](#)
- [905](#)

- [906](#)
- [907](#)
- [908](#)
- [909](#)
- [910](#)
- [911](#)
- [912](#)
- [913](#)
- [914](#)
- [915](#)
- [916](#)
- [917](#)
- [918](#)
- [919](#)
- [920](#)
- [921](#)
- [922](#)
- [923](#)
- [924](#)
- [925](#)
- [926](#)
- [927](#)
- [928](#)
- [929](#)
- [930](#)
- [931](#)
- [932](#)
- [933](#)
- [934](#)
- [935](#)
- [936](#)
- [937](#)
- [938](#)
- [939](#)
- [940](#)
- [941](#)
- [942](#)
- [943](#)
- [944](#)

- [945](#)
- [946](#)
- [947](#)
- [948](#)
- [949](#)
- [950](#)
- [951](#)
- [952](#)
- [953](#)
- [954](#)
- [955](#)
- [956](#)
- [957](#)
- [958](#)
- [959](#)
- [960](#)
- [961](#)
- [962](#)
- [963](#)
- [964](#)
- [965](#)
- [966](#)
- [967](#)
- [968](#)
- [969](#)
- [970](#)
- [971](#)
- [972](#)
- [973](#)
- [974](#)
- [975](#)
- [976](#)
- [977](#)
- [978](#)
- [979](#)
- [980](#)
- [981](#)
- [982](#)
- [983](#)

- [984](#)
- [985](#)
- [986](#)
- [987](#)
- [988](#)
- [989](#)
- [990](#)
- [991](#)
- [992](#)
- [993](#)
- [994](#)
- [995](#)
- [996](#)
- [997](#)
- [998](#)
- [999](#)
- [1000](#)
- [1001](#)
- [1002](#)
- [1003](#)
- [1004](#)
- [1005](#)
- [1006](#)
- [1007](#)
- [1008](#)
- [1009](#)
- [1010](#)
- [1011](#)
- [1012](#)
- [1013](#)
- [1014](#)
- [1015](#)
- [1016](#)
- [1017](#)
- [1018](#)
- [1019](#)
- [1020](#)
- [1021](#)
- [1022](#)

- [1023](#)
- [1024](#)
- [1025](#)
- [1026](#)
- [1027](#)
- [1028](#)
- [1029](#)
- [1030](#)
- [1031](#)
- [1032](#)
- [1033](#)
- [1034](#)
- [1035](#)
- [1036](#)
- [1037](#)
- [1038](#)
- [1039](#)
- [1040](#)
- [1041](#)
- [1042](#)
- [1043](#)
- [1044](#)
- [1045](#)
- [1046](#)
- [1047](#)
- [1048](#)
- [1049](#)
- [1050](#)
- [1051](#)
- [1052](#)
- [1053](#)
- [1054](#)
- [1055](#)
- [1056](#)
- [1057](#)
- [1058](#)
- [1059](#)
- [1060](#)
- [1061](#)

- [1062](#)
- [1063](#)
- [1064](#)
- [1065](#)
- [1066](#)
- [1067](#)
- [1068](#)
- [1069](#)
- [1070](#)
- [1071](#)
- [1072](#)
- [1073](#)
- [1074](#)
- [1075](#)
- [1076](#)
- [1077](#)
- [1078](#)
- [1079](#)
- [1080](#)
- [1081](#)
- [1082](#)
- [1083](#)
- [1084](#)
- [1085](#)
- [1086](#)
- [1087](#)
- [1088](#)
- [1089](#)
- [1090](#)
- [1091](#)
- [1092](#)
- [1093](#)
- [1094](#)
- [1095](#)
- [1096](#)
- [1097](#)
- [1098](#)
- [1099](#)
- [1100](#)

- [1101](#)
- [1102](#)
- [1103](#)
- [1104](#)
- [1105](#)
- [1106](#)
- [1107](#)
- [1108](#)
- [1109](#)
- [1110](#)
- [1111](#)
- [1112](#)
- [1113](#)
- [1114](#)
- [1115](#)
- [1116](#)
- [1117](#)
- [1118](#)
- [1119](#)
- [1120](#)
- [1121](#)
- [1122](#)
- [1123](#)
- [1124](#)
- [1125](#)
- [1126](#)
- [1127](#)
- [1128](#)
- [1129](#)
- [1130](#)
- [1131](#)
- [1132](#)
- [1133](#)
- [1134](#)
- [1135](#)
- [1136](#)
- [1137](#)
- [1138](#)
- [1139](#)

- [1140](#)
- [1141](#)
- [1142](#)
- [1143](#)
- [1144](#)
- [1145](#)
- [1146](#)
- [1147](#)
- [1148](#)
- [1149](#)
- [1150](#)
- [1151](#)
- [1152](#)
- [1153](#)
- [1154](#)
- [1155](#)
- [1156](#)
- [1157](#)
- [1158](#)
- [1159](#)
- [1160](#)
- [1161](#)
- [1162](#)
- [1163](#)
- [1164](#)
- [1165](#)
- [1166](#)
- [1167](#)
- [1168](#)
- [1169](#)
- [1170](#)
- [1171](#)
- [1172](#)
- [1173](#)
- [1174](#)
- [1175](#)
- [1176](#)
- [1177](#)
- [1178](#)

- [1179](#)
- [1180](#)
- [1181](#)
- [1182](#)
- [1183](#)
- [1184](#)
- [1185](#)
- [1186](#)
- [1187](#)
- [1188](#)
- [1189](#)
- [1190](#)
- [1191](#)
- [1192](#)
- [1193](#)
- [1194](#)
- [1195](#)
- [1196](#)
- [1197](#)
- [1198](#)
- [1199](#)
- [1200](#)
- [1201](#)
- [1202](#)
- [1203](#)
- [1204](#)
- [1205](#)
- [1206](#)
- [1207](#)
- [1208](#)
- [1209](#)
- [1210](#)
- [1211](#)
- [1212](#)
- [1213](#)
- [1214](#)
- [1215](#)
- [1216](#)
- [1217](#)

- [1218](#)
- [1219](#)
- [1220](#)
- [1221](#)
- [1222](#)
- [1223](#)
- [1224](#)
- [1225](#)
- [1226](#)
- [1227](#)
- [1228](#)
- [1229](#)
- [1230](#)
- [1231](#)
- [1232](#)
- [1233](#)
- [1234](#)
- [1235](#)
- [1236](#)
- [1237](#)
- [1238](#)
- [1239](#)
- [1240](#)
- [1241](#)
- [1242](#)
- [1243](#)
- [1244](#)
- [1245](#)
- [1246](#)
- [1247](#)
- [1248](#)
- [1249](#)
- [1250](#)
- [1251](#)
- [1252](#)
- [1253](#)
- [1254](#)
- [1255](#)
- [1256](#)

- [1257](#)
 - [1258](#)
 - [1259](#)
 - [1260](#)
 - [1261](#)
 - [1262](#)
 - [1263](#)
 - [1264](#)
 - [1265](#)
 - [1266](#)
 - [1267](#)
 - [1268](#)
 - [1269](#)
 - [1270](#)
 - [1271](#)
 - [1272](#)
 - [1273](#)
 - [1274](#)
 - [1275](#)
-

Сборник

**«Это просто буквы на бумаге...» Владимир
Сорокин: после литературы**

По(с)ле литературы

Евгений Добренко, Илья Калинин, Марк Липовецкий

Настоящий сборник статей включает в себя как уже ставшие хорошо известными работы о Владимире Сорокине, так и новые статьи, написанные специально для этой книги. Кроме того, мы включили несколько наиболее развернутых и содержательных интервью с Сорокиным, добавляющих его собственный голос к хору критиков и комментаторов. Такая модель для сборки была задана книгой «Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)», выпущенной издательством «Новое литературное обозрение» в 2010 году под редакцией Евгения Добренко, Ильи Кукулина, Марка Липовецкого и Марии Майофис. Так что книгу о Сорокине можно рассматривать как знак рождения новой серии изданий, посвященных наиболее ярким авторам, сформированным эстетическим и культурным андеграундом 1960–1980-х годов и определившим его художественный ландшафт, в котором Владимиру Сорокину принадлежит особое место.

Во-первых, потому, что из всех названных выше авторов, сформировавшихся в андеграундной среде, он стал единственным, кто «прорвался» к массовому читателю. В какой-то момент Сорокин попытался манифестированно уйти от устоявшейся репутации автора, тексты которого предназначены для узкой аудитории знатоков постмодерна, ценителей нарушения норм и запретов, продвинутых критиков и западных славистов^[1], став медийной фигурой и перманентным возмутителем общественного спокойствия, вызывающим резко противоположные реакции в диапазоне от «калоеда» (после выхода «Голубого сала») до политического пророка (после выхода «Дня опричника»). И хотя сам Сорокин высказывается весьма противоречиво о своей принадлежности к постмодернизму (то отрицая, то признавая эту принадлежность), сама его эволюция становится эмблемой противоречивого развития этой эстетики на русской почве: от своеобразно понятого концептуализма, соц- и поп-арта до таких позднейших производных постмодернизма, как «обновизм» (*renewalism*), – примерами которого могут служить как «День опричника», так и сценарий фильма «4», – метамодернизм «Ледяной трилогии» или «иномодернизм» (*altermodernism*) «Теллурии»^[2].

Вторая (а может, и первая) причина, определяющая специфичность его

места в художественном пространстве, состоит в том, что именно творчество Сорокина наиболее осязаемо и динамично воплотило состояние «после литературы», вынесенное в название нашего сборника и в той или иной степени относящееся ко всем значительным авторам «неофициальной» культуры. На вопрос журналиста Сергея Шаповала считает ли он себя писателем, сам Сорокин отвечает решительным отрицанием:

– Нет, не считаю.

– *А кто вы?*

– Я не знаю. Но то, что я любитель, а не профессионал, это точно. У меня отношение к этому процессу как к сугубо приватному занятию. Для меня это род терапии. Я написал недавно небольшую статью, это попытка самоанализа и взгляд на текст как на психотерапию и щит от социума, попытка борьбы со своей психикой. Для меня текст и процесс писания – это транквилизатор, который многое глушит и позволяет забывать об ужасе этого мира, в котором мы оказались (я имею в виду не советский мир, а просто эту реальность).

– *Но, сделавшись литературным фактом, ваши тексты перестали быть лишь результатом личных занятий, и можно предположить, что они выполняют психотерапевтическую функцию и на уровне чтения.*

– Да, но это проблема читателя, а не моя. Я никогда не понимал, почему это кому-то еще интересно. Я предполагал, что есть люди с такой же психосоматикой, но почему-то их оказалось немало. Для меня это, честно говоря, сюрприз. Сколько людей, столько и психосоматик, у каждого свои предпочтения. Я уверен, что текст для многих читателей и процесс чтения – тоже отчасти наркотик, релаксант и транквилизатор. Все, что связано с чтением моих текстов, для меня полная загадка, я в этом ничего не понимаю. Более того, каждый раз, когда я вижу свою вышедшую книжку, меня это просто шокирует, потому что это нечто совсем другое, чем написанный для себя текст, который можно показать друзьям.

Нет ничего нового в том, о чем говорит Сорокин. Разумеется, и раньше литературный текст служил «отчасти наркотиком, релаксантом и транквилизатором». И раньше писатель сублимировал в тексте фантомы

своего бессознательного, переводя собственные страхи и фиксации в поэтические приемы и литературные лейтмотивы и тем самым осуществляя когда более, когда менее успешную аутопсихотерапию.

Новое заключается не в том, о чем Сорокин говорит, а в том, о чем он *не* говорит. А не говорит он о том, что с XIX века считалось миссией русской литературы. О чувствах добрых, пробуждаемых лирой. Об обличении социального зла и обнажении правды о человеке и обществе. О нравственных поисках и духовных ориентирах. О литературе как втором правительстве. О народе и интеллигенции, то есть о той социальной или национальной сверхзадаче, которая прежде мыслилась как основная, мыслилась даже тогда, когда персональная психосоматика, казалось бы, взывала к поиску личного транквилизирующего эффекта (вспомним Н. Гоголя, Г. Успенского, В. Гаршина, И. Бабеля, А. Платонова, М. Булгакова... и так вплоть до А. Башлачева и Е. Летова).

Все эти характеристики отечественной литературной традицией оказались несовместимы с тем, что делал и делает Сорокин. В этом вежливом отказе от миссии писателя, пасущего народы и воспитывающего читателей, и состоит его ответ на сакраментальный вопрос Адорно о возможности поэзии после Освенцима, еще более радикально сформулированный Шаламовым: «В наше время читатель разочарован в русской классической литературе. Крах ее гуманистических идей, историческое преступление, приводящее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, – доказали, что искусство и литература – нуль. [...] Разумного основания у жизни нет – вот что доказывает наше время»^[3].

Сорокинское письмо вырастает из этого знания, из этого кризиса великой гуманистической традиции, и все, написанное им, воплощает этот кризис и это знание. Вот почему он принципиально отказывается от «своего» авторского стиля и пишет *сквозь* узнаваемые литературные дискурсы, от соцреализма до классики XIX века, а в более поздней прозе – *сквозь* современные медийные диалекты. Вот почему его стиль растворяется в языке. Вот почему он так упорно и настойчиво исследует неразрывную связь между языком и насилием, между *словом* и *делом* в пыточном значении этой идиомы. Вот почему сорокинское письмо, возникающее *после литературы* (или Литературы с заглавной буквы), заново открывает безграничность ее поля, проверяя литературу на ее способность сопротивляться насилию.

Творчество Сорокина убеждает нас в том, что словесность, создаваемая после Литературы только по характерной для профессиональных критиков ошибке, может быть сведена к герметичной

игре для посвященных. Оно всегда было насыщено политическим смыслом, потому что в его центре всегда находились отношения между языком и властью. Так что не стоит удивляться тому, что «поздний» Сорокин, не отрекаясь от своего отрицания традиционного статуса литературы («это только буквы на бумаге»), заговорил о гражданской ответственности писателя. В текстах 2000–2010-х годов политическое значение сорокинского письма лишь стало более эксплицитным, чем в его ранних работах, – но по существу он остается верен той поэтической логике, которую начал разрабатывать в 1970-е, попав в круг художников-концептуалистов. Начав с критики механизмов, с помощью которых различные типы дискурса – в том числе и литературный – устанавливают свою власть над реальностью (ее представлением и истолкованием), писатель Сорокин не перестал был писателем, продолжая демонстрировать власть своего языка, казалось бы, уже обнажившего пустоту своих онтологических претензий, над все более расширяющимся кругом читателей.

О возможности литературы (и культуры в целом) в эпоху ее технологической редукции к материальности и медиальности знака говорит и этот сборник, – еще полтора миллиона букв на бумаге.

Мой Сорокин

Мой Сорокин

Александр Генис

Я писал о Сорокине тридцать лет – с 1985 года, когда впервые узнал о нем, прочитав в парижском журнале «А/Я» два рассказа – «Кисет» и «Открытие сезона». С тех пор я с азартом слежу за всем, что он пишет, стараясь откликаться на каждую его книгу. Собрав, отобрав и расположив свои написанные в разных жанрах и в разное время тексты по хронологии описанных в них опусов, я хочу предложить читателям некий критический компендиум, посвященный, по моему убеждению, самому яркому прозаику нашего поколения.

Нью-Йорк, 2014

Цена оргазма («Тридцатая любовь Марины»)

Любовь, а тем паче секс в книге Сорокина происходит не в постели, а в языке.

Этот парадокс не сразу заметен, потому что роман постоянно эволюционирует, меняя стилевую и жанровую природу и приспособляясь к ней. Сперва автор выдает свою книгу за «советский Декамерон». Сходство усугубляет то обстоятельство, что, как и у Боккаччо, это – пир во время чумы, которую Марине, героине романа, заменяет ненавидимая ею советская власть. Как Джулия в книге Оруэлла «1984», Марина у Сорокина мстит идеологии тем, что размывает тоталитарный монолит, найдя уязвимую щель в его устройстве. Собственно, именно поэтому Сорокин и сделал ее героиней, а роман – «женским».

Женщина в советской ячейке была самым деидеологизированным звеном, – объясняет свой выбор автор, – она находилась под действием двух взаимоуничтожаемых сил: природы, идущей через вагину, и идеологии, которой пытались наполнять голову. Эти силы не могли найти консенсус: либо надо зашивать вагину, либо отрезать голову.

Мир Марины предельно сексуализирован и максимально циничен.

Принципиальная блудница, она спит с диссидентами и партработниками. Явно отличая одних от других, она и теми и другими пользуется не по назначению. Для нее секс – средство обмена своего тела на чужие духовные и материальные блага. От одних Марина получает вдохновенно исполненный ноктюрн Шопена, от других – богатый продуктовый заказ из спецраспределителя. Таким образом, любовники дают ей все, кроме удовлетворения.

Другое дело – женщины. Чтобы подчеркнуть разницу, Сорокин начинает роман подробным описанием двух половых актов. В первом Марина выступает бесстрастным наблюдателем, не участницей сексуальной эскапады, а хорошо налаженным инструментом мужской похоти. Дотошно задокументированный ход соития показан ее глазами и рассказан аналитическим языком, лишенным всякой претензии на эмоции, что подчеркивает кода якобы любовного свидания. «Марина лежала, прижавшись к его мерно вздымающейся груди, глядя, как вянет на мраморном животе темно-красный цветок».

Сочетание живого «цветка» с «мраморным» телом подчеркивает фальшь происшедшего: для Марины это было совокуплением с временно ожившей статуей.

Естественно, что такая близость не делает партнеров ближе. Посткоитальный разговор ведется на непонятном для Марины французском языке. Неспособная разделить наслаждение любовника, она не может понять и его слов. Ему, впрочем, теперь не о чем с ней говорить, а как было известно еще Алисе в Стране чудес, «когда не знаешь, что говорить, говори по-французски». Этим эпизодом разошедшаяся в альковном общении пара цитирует любимого (подозреваю) автора Сорокина – Льва Толстого. Как известно, в «Войне и мире» Пьер объясняется со своей будущей женой и ложной любовью Элен на французском, а с настоящей, Наташей, – по-русски.

Все это означает одно: первая любовная сцена романа – не любовная. Она введена для того, чтобы со свойственной автору псевдоморализаторской иронией изобразить ложь секса без любви. Именно в этой части книга приближается к порнографии, но лишь потому, что автор прибегает к своему любимому приему – сплошному повествованию. Уравнивая в правах запретные детали со всеми остальными, Сорокин не выделяет, а прячет в обыденном эротическую составляющую своей прозы, что находит объяснение в авторском комментарии. «Эротика не является жанром, – говорит Сорокин, – поэтому я не склонен ограничивать эту область какими-то понятийными рамками. Это стихия, разлитая по всей

культуре, следы которой, как и следы смерти, можно обнаружить во всем».

Отказавшись как-либо цензурировать текст, Сорокин ведет повествование единым неразрывным потоком, втягивающим в себя все без исключения попутные обстоятельства. Ни одно существительное не остается без уточняющего определения: «желтый кубинский сахар в краснодарском чае». (Все подробности бесспорно достоверны и узнаваемы, особенно для читателей моего возраста: мы с его Мариной – ровесники.) Каталогизируя бесконечные приметы времени, автор создает массивную иллюзию подлинности. Но на самом деле это – набор этикеток, терпеливо до назойливости перечисляющих штампы двух поколений. Если отец Марины читает Хемингуэя, то она – Сашу Соколова.

Тщательно выписанная «жизнеподобная» словесная ткань (условно говоря, проза Гладилина) представляет нулевой – базисный – слой в речевой конструкции всего романа. Отсюда книга, озираясь и оглядываясь, отходит в иные повествовательные сферы, каждая из которых перехватывает сюжет и поднимает градус рассказа.

Как только Марина находит лесбийскую любовь, в текст вступает другой язык. Клинический стиль половых описаний постепенно, в ритме страсти, сменяется все более взволнованным письмом. При этом описания все еще скрупулезны. Но вскоре все это уступает романтическому стилю, который переводит натуралистические описания плотской любви в туманные и возвышенные метафоры, исподволь приводящие читателя к своему источнику – девичьим дневникам. Переход от механики секса к риторике любви протекает параллельно акту и укладывается в абзац:

Прижав бедром гениталии Марины, Маша стала двигаться, кровать заскрипела, и словно спала непроницаемая пелена, долгое время скрывавшая что-то, родное и знакомое: с каждым скрипом, с каждым движением навалившегося тела тьма начинала становиться ТЬМОЙ, обретая свой прежний знак Тайны и Стыда.

Открыв, как утверждает текст, к этому моменту уже окончательно перешедший на парикмахерское наречие, «розовую дверь и навсегда впустив поток испепеляющих лучей», Марина обречена вести двойную жизнь распутной девственницы. Для мужчин она – послушный робот секса, для женщин – амазонка однополой страсти. Перечень ее первых двадцати девяти побед, казалось бы, должен убедить нас в том, что Марина с наслаждением освоилась со своей ролью. Но дневник лесбийского эроса –

лишь путь к бездне.

Падение в нее делает наглядным центральный и поворотный эпизод книги, открывающий ее заключительную часть. Без нее невозможно оценить замысел романа. Только в контексте целого обнажается искусная архитектура самого композиционно цельного произведения Сорокина. Поскольку книга выстроена строго симметрично, то без ее второй половины абсолютно непонятна первая.

Ровно посередине текста с героиней происходит роковой переворот, ведущий к прозрению. Как все важное в книге, об этом рассказывает один из Марининых снов, которые играют роль арий в опере: останавливая действие, они объясняют внутренний смысл происходящего. В ниспосланном ей сновидческом откровении Марина познает всю глубину своего падения в пучину порока. Сразу за этим следует травестия сакрального мотива: три дня смертельного пьянства и новая жизнь, начавшаяся с любви к секретарю парткома, который (и это очень важная для Сорокина деталь) внешне неотличим от прежнего кумира – Солженицына.

Сексуальный акт с ним пробуждает в Марине женщину, а в романе – метаморфозу. Героиня приобретает символические черты. Теперь она олицетворяет бердяевское «вечно-бабье в русской душе». Марина провела свою порочную жизнь неоплодотворенной девой. И только твердая мужская сила государства смогла в процессе полового акта, принявшего метафорический характер, устранить дисбаланс власти и народа и установить незыблемый порядок.

Марина изогнулась, развела ноги, принимая гениталиями толчки горячего прибора, постанывая от удовольствия. Вдруг впереди на бескрайной глади моря вспух белый кипящий холм, распустился живописным взрывом, который стремительно потянулся вверх, застыл во всей подробной форме Спасской башни.

Совокупление с «Кремлем» привело Марину к оргазму, совпавшему с зазвучавшим по радио советским гимном. Его слова о «союзе, сплотившем народы» рифмуются с пережитым Мариной и позволяют вникнуть в сокровенный смысл происшедшего слияния. В оргиастическом порыве бесплодная до тех пор героиня впервые соединилась со своим народом.

Изжив тему пола, книга забывает о сексе и, послушно следуя за сюжетом, меняет жанр: любовный роман становится производственным.

Прозревшая Марина обретает высший смысл существования по месту новой работы – на Заводе Малогабаритных Компрессоров («ЗМК», как сокращает его название Сорокин, отправляя читателя к «Замку» Кафки). Здесь, в цеху, без отрыва от производства, происходит таинственная и величественная сублимация эротической энергии в механическую. На смену фрейдистской мистерии пола приходит марксистская мистерия труда. «Марина любовалась пляской отслаивающейся стружки. Извиваясь и крутясь, стружка падала на широкую ленту, которая медленно ползла и сваливала ее в просторный ящик».

Влившись в трудовую массу, Марина оказалась сакраментальным сталинским «винтиком». Если раньше она была безработным украшением социальной машины, то теперь ее можно считать функциональной частью слаженного коллектива. Стремясь от него не отличаться, Марина перевыполняет план и берет общественные нагрузки. Теряя вслед за индивидуальностью половые признаки, Марина поглощается коллективным телом, снимающим все различия и способным изъясняться лишь набором обезличенных клише. «Утро действительно необыкновенное, благодаря чистому безоблачному небу и теплой безветренной погоде».

Пользуясь языком армейской многотиражки, роман быстро превращается в диалог партийной передовицы с самой собой. Текст перестает быть читабельным. Типографские каракули, выполняя декоративную роль, занимают лишнюю даже абзацев страницу, расцвеченную полузабытыми аббревиатурами: «ПНР, ГДР, СЕПГ».

Собственно, это и есть язык коллективного тела, переварившего Марину. Доведя повествование до очевидного вывода, Сорокин длит игру, покрывая листы партийной глоссалалией.

Невыносимый, не уступающий терпению даже дотошного читателя финал необходим роману из соображений не семантики, а дизайна. Бессмысленный конец книги уравнивает «по массе» жизнеподобное начало. И то и другое – текст, одинаково неспособный, как всякий текст, захватить действительность и представить ее.

Впрочем, это уже не имеет отношения к героине. Ее тридцатая любовь – любовь к народу – оказалась самой успешной: Марина растворилась в любимом без следа.

Душонка, обремененная трупом («Сердца четырех»)

Центральная тема раннего Сорокина – грехопадение советского человека, который, лишившись невинности, низвергся из соцреалистического Эдема в бессвязный хаос мира, не подчиненного общему замыслу. Акт падения происходит в языке. Герои Сорокина, расшибаясь на каждой стилистической ступени, обрушиваются в лингвистический ад. Путешествие из царства необходимости в мир свободы завершается фатальным неврозом – патологией захлебнувшегося в собственной бессвязности языка.

Проследив за истощением и исчезновением метафизического обоснования из советской жизни, Сорокин оставляет читателя наедине со столь невыносимой смысловой пустотой, что выжить в ней уже не представляется возможным. Отсюда гнев и отвращение, которое вызывает у читателей проза Сорокина. Но и эта в сущности неизбежная реакция – часть замысла, художественный прием, помогающий автору очертить границы, прежде чем их нарушить.

Главная черта Сорокина – бескомпромиссность, как этическая, так и эстетическая. Хотя говорит он всегда взвешенно, спокойно и по делу, за этой бесстрастностью чудится жгучий религиозный темперамент. Когда мы впервые встретились, на стандартный вопрос «Зачем вы пишете?», Сорокин ответил странно: «Когда не пишешь, страшно».

Как бы ладно и искусно ни была выстроена его литература, она не исчерпывается суммой приемов. В ней чувствуется что-то еще – духовный искуc, извращенная аскеза, инверсия благочестия.

Именно этот сектантский дух и придает сочинениям Сорокина ту граничащую с безумием интенсивность повествования, из-за которой так трудно оторваться от его текстов даже тем, кто их не переносит.

Это многое объясняет в одном из самых характерных произведений Сорокина – романе «Сердца четырех». Даже в неопубликованном виде он сумел стать финалистом первой Букеровской премии. Эта книга написана в своеобразном жанре высокой метафизической пародии. Если в предшествующих сочинениях Сорокина, например в «Очереди», он разрушает традиционную литературу, то здесь мы начинаем понимать, ради чего он это делает.

«Сердца четырех» – роман, перенасыщенный действием, но от читателя тщательно утаивают смысл происходящего. Все, что мы знаем, сводится к тому, что в России действует некий Союз Четырех, члены которого связаны общей таинственной целью. Ради нее они подвергают других и претерпевают сами жестокие испытания. пытки, убийства, насилие – все это описано с леденящими душу подробностями. Зато

полный туман там, где говорится, чем они, собственно, занимаются и ради чего. Сюжет строится по всем правилам, но изъяты объясняющие его мотивы. Если, скажем, допустить, что Союз Четырех готовит диверсию или собирает шпионские сведения, все станет на свои места. Цель будет оправдывать средства, как в любом боевике. Но Сорокин намеренно оставляет фабулу без мотивов, оголяя каркас авантюрного романа. Сюжетные ходы двигают действие неясным образом в таинственном направлении.

Следующий пародийный уровень – стиль. Как и в других своих произведениях, Сорокин заполняет текст разностилевыми мазками. В этой коллажной технике выписанные в разных литературных манерах эпизоды наползают друг на друга, перемешиваются и совмещаются, создавая единое повествовательное поле. Поскольку Сорокин начинал как художник, уместной для его романа аналогией была бы картина, написанная сразу передвижником, импрессионистом, футуристом, сюрреалистом и абстракционистом.

Сорокин выписывает гладкие куски текста в легко узнаваемой «цитатной» форме – то рассказ ветерана о блокаде, то история мытарств интеллигентной старушки по сталинским лагерям, то злободневные политические дискуссии, то разоблачительные исповеди. Здесь представлен весь спектр либеральной советской литературы, которая становится материалом для концептуальной игры – сами по себе эти тексты не имеют никакого осмысленного содержания.

Вагрич Бахчанян как-то выпустил книгу под названием «Стихи разных лет». В ней собраны самые известные стихотворения русской поэзии – от крыловской басни до Маяковского и Хлебникова. Все это издано под фамилией Бахчанян. Смысл концептуальной акции в том, чтобы читатель составил в своем воображении автора, который – в одиночку! – смог бы написать всю русскую литературу.

Подобный замысел оправдывает и эксперимент Сорокина. Его книга написана всеми стилями, за исключением одного – авторского. Писательского голоса здесь просто нет. Он даже не растворен в коллаже, а выведен за пределы повествования, а значит, и за пределы литературы. Роман Сорокина – пародия на язык художественной литературы в целом.

Но и это не конец. Только в предельно верхней – метафизической – точке его пародии увязываются воедино сюжетные и стилевые ходы.

«Сердца четырех» – не роман абсурда. Он наполнен глубоким религиозным содержанием, раскрыть которое Сорокину позволяет как раз та самая «мерзость человеческого тела», которую не устает описывать

автор. Человек для Сорокина – это не царь природы, а нелепая натуралистически выполненная кукла, набитая вонючими потрохами и обтянутая кожей марионетка. Поэтому все ужасы в романе не страшны, а потешны.

Главный объект пародии Сорокина – сам человек в его земной оболочке. Ее можно безжалостно терзать и кромсать, ибо она не настоящая. Издевательство над телом – это всего лишь попытка причинить боль трупам.

Тезис Сорокина можно представить следующим образом. Раз человек «душонка, обремененная трупом», автор освобождает душу от тела самыми изобретательными и омерзительными способами. Человеку от этого ни горячо, ни холодно. Ведь нельзя же признать, утверждает автор, наш мир единственно возможным. Такое заблуждение недостойно личности, если, конечно, не отождествлять человека с его телом. Там, в другой, настоящей, вечной, подлинной жизни все, что мы ценим и чего мы боимся в этой, будет столь несущественно, что не пробудит в душе и воспоминания о бренном теле. В том мире голос этого звучит как писк младенца в ушах мудреца. Своим романом Сорокин ядовито спрашивает читателя: неужели вы и правда поверили, что этот убогий фильм ужасов, называемый жизнью, есть подлинное бытие? Вы всполошились при виде бойни, которую я тут учинил? Где же ваша вера в вечную жизнь? в бессмертную душу? в чудо преображения?

Мы привыкли считать, что религиозная эмоция обязана быть благостной, но у Сорокина она – яростна. С бешеным темпераментом аскета он умерщвляет плоть в своем романе. Герои книги, четыре всадника апокалипсиса, мчатся к смерти, сея смерть по дороге. Их цель – избавиться от фальшивой плотской жизни, освободиться от карикатурной оболочки: вырваться из тела с тем, чтобы сохранить душу-сердце для каких-то иных, подлинных существований. Вот последний абзац романа:

Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Заврацались резцы, опустились пневмобатарей, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей. Через три минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5.

Души героев наконец освободились от «обременяющих их трупов». От

них остались только «сердца», иными словами – те искры Божьи, с которых все началось и которыми все кончилось. Теперь они вернулись в мир протоматерии, в бытийный океан, чтобы, приняв облик игральные костей, сыграть новый кон по правилам, известным только Богу.

Роман, заполненный ложными авантюрами, фальшивыми ходами, псевдопоступками и квазистраданиями, – парафраза земной жизни человека. Жизни, которая, по Сорокину, не имеет никакого смысла для человеческой души ввиду ожидающей ее вечности.

Русский Грааль («Голубое сало»)

«Голубое сало» – роман мнимый, что и делает его пригодным для чтения сразу на всех уровнях. Он одновременно рассказывает и НЕ рассказывает историю. Это роман, который сам себя отрицает. Книга соблазняет читателя бурным сюжетом. Она заполнена мелькающим, как в голливудском фильме, действием. Водоворот событий втягивает в себя, не давая времени очнуться. Накатывающие волны событий укачивают до тошноты. Их гипнотическое воздействие мешает понять, что мы не мчимся к финалу, а стоим на месте.

Сорокин написал перенасыщенную действием книгу, в которой ничего не происходит. И это возвращает роман к исходному уравнению его творчества: жизнь – это сон без яви.

Читать «Голубое сало» – все равно что смотреть чужой сон. Не следует ждать от него последовательности, повествовательной логики, художественной равноценности или хотя бы связности. С бессмысленной, чисто сновидческой щедростью книга навязывает избыточное, ненужное, безработное содержание. Лишнее тут заменяет необходимое. Мы знаем все, кроме того, что нам нужно. Различна и степень внятности того, что нам показывают. Отдельные куски, пародирующие самые разные стили и жанры, с трудом лепятся друг к другу. Создается впечатление, что собранные тут сны объединяет не содержание, а тот, кому они снятся. В случае Сорокина этот «сновидец» – подсознание русской литературы.

Прерывистый и непоследовательный кошмар ведет читателя в параллельный нашему мир, где разворачивается альтернативная нашей история. Из китаизированной России XXI века нас бросает в не менее фантастическое прошлое, где миром правят Гитлер и Сталин. Жуткие сны Москвы и Берлина насыщены обычными для этого автора сценами насилия, которые Сорокин охотно разнообразит каннибализмом. Например,

в меню частного ужина советских вождей, объединенных плотской любовью и больным воображением, – фондю из человечины.

Изуверские кремлевские фантазии и тяжелый тевтонский бред – корчи тоталитарного подсознания. Исправляя ход истории в миражном пространстве сновидения, оно берет реванш за поражение. Отсюда пародийная помпезность описаний.

В этих до нудности пышных декорациях свершается бессмысленно кровавый финал сновидения. Но, как уже было сказано, вопреки обычным снам кошмары Сорокина никогда не кончаются. Завершив псевдоисторическую часть, роман переползает в псевдофантастический жанр – из безумного прошлого в сумасшедшее будущее.

С каждой страницей сон становится тоньше. Теряя себя в бессмыслице, он словно борется со страхом пробуждения. Хватаясь за соломинку, сновидение пристраивает к заключительному эпизоду последнюю, самую диковинную и поэтому самую нужную ему деталь – голубое сало.

На этом роман – но не сон! – кончается. Читатель остается наедине с загадкой, заданной названием романа. Голубое сало – центральный герой, оно соединяет все временные сферы книги, но, согласно все тому же сновидческому механизму, чем больше мы о нем знаем, тем меньше понимаем, зачем оно нужно.

Сперва нам подробно рассказывают, как его добывают. Голубое сало – квинтэссенция литературного процесса. Его получают из тел писателей-клонов, которых специально для этой цели выращивают в особом питомнике. Русская литература в сорокинском кошмаре – последнее полезное ископаемое развалившейся империи. Такой ход дает возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет: блестящие стилизации под классиков. Важно заметить, что эти инвалиды российской словесности не играют никакой роли в сюжете. Они – отход производства. Сорокин говорит: то, что двести лет казалось нам целью – литература, на самом деле – средство, но непонятно – чего. Нам объясняют, что с голубым салом делают, но не говорят – зачем.

Роман Сорокина написан на хорошо знакомых его читателю руинах семантики: он рассказывает «как», не говоря «что». На нашу долю остается лишь скучное описание технологической обработки.

Сорокина всегда интриговал производственный процесс как таковой. Соблазн производственного романа в том, что он превращается в абсурдный, стоит лишь убрать объект производства. Станок, изготавливающий ненужные детали, – машина абсурда. Действие без

мотивов разрывает причинно-следственную связь, поэтому производственный роман, в котором неизвестно, что и зачем производят, принадлежит уже не социалистическому, а магическому реализму. Более того, производство, которое существует само для себя, не производя ничего полезного, и есть жизнь. Жизнь парадоксальнее любого романа, ибо нет такого сюжета, в который она могла бы уложиться.

Мандельштам однажды сказал: «Наша жизнь – это повесть без фабулы, сделанная из горячего бреда отступлений». Такую повесть и написал Сорокин. Его книга маскирует свое отсутствие, и овеществленным символом этого каламбура служит голубое сало. Как эстафета, оно переходит из одной части книги в другую, так и оставшись необъясненным. У этой загадки слишком много ложных разгадок, чтобы хоть одна оказалась верной. Возможно, потому, что голубое сало – цель всякого творчества, сбывшаяся мечта художника, предел божественного преображения. Дело в том, что голубое сало – это русский Грааль: дух, ставший плотью.

Сказки гностиков («Лед» и «Путь Бро»)

Томас Манн говорил, что писатель приходит в литературу либо из музыки (как это произошло с ним самим), либо из живописи. Это – случай Сорокина. Перебравшись в словесность из живописи, он перенес в текст художественные принципы соседнего, но отнюдь не смежного искусства.

Писатель в истолковании Сорокина сегодня становится дизайнером. Обесценивший идею репрезентации и упразднивший критерий сходства с оригиналом, этот автор меняет словарь отечественной эстетики. Отучая читателя от значительности темы, изымая из книги внутреннюю мысль, вычеркивая из литературы нравственный посыл, Сорокин предлагает взамен набор формальных принципов: соотношение языков, распределение текстовых объемов, игру стиливых ракурсов. Современный автор занят манипуляцией повествовательными структурами за пределами их смысла. Содержание выходит за переплет: мы не узнаем из книги ничего такого, чего не знали до того, как ее открыли.

Себя Сорокин тоже считает дизайнером текста. Художник и по образованию, и по призванию, Сорокин описывает свою манеру в терминах изобразительного, а не словесного искусства. Его палитру составляют разные стили, заранее, как краски в тюбиках, приготовленные мировой литературой. Сочиняя книгу, он заботится о распределении текстовых объемов, сочетании стиливых пластов и уравновешенности композиции.

Естественно, что образцы такого письма он ищет в тоталитарном искусстве, отличающемся максимальной целостностью и единством, «чистотой внутреннего строя», как он сам называет это качество.

Чтобы увидеть сорокинскую книгу такой, какой ее задумывал автор, к ней надо было бы прикладывать «раскраски», где каждый из многообразных стиливых кусков читатель мог бы затушевать цветными карандашами.

Удобнее всего эту «декоративную» стратегию наблюдать не в романах, а в более компактных пьесах. Часто их драматическое напряжение создают контрасты языковых пластов, столь же безразличных к содержанию, как красный или желтый цвета на полотнах Малевича. Возьмем, скажем, «Землянку». Эта пьеса из военного времени состоит из разговора офицеров и чтения вслух газеты. Обмен ничем не значащими репликами перемежается ничем не значащими заметками. Нонсенс банальности («чай да каша – еда наша») противостоит бессмыслице, вычитанной из фронтового листка:

Фашизм налетел, как смерч, и разрушил эти Пищалки.
Гитлер вероломно напал на нашу миролюбивую Печатку. Он помышляет закабалить нам многомиллионный Соплевиум. Но этому не бывать!

Индикатором нонсенса служат непонятные слова, вроде этих самых «пищалок и печаток». Дело не в том, что они непонятны, дело в том, что все непонятно. Любая осмысленность здесь мнимая, ибо слова, как краски на абстрактной картине, – знаки без означающего.

Слова у Сорокина – это не голос, сохраняющий связь с человеком, слова – это буквы, не имеющие к нему отношения. Поэтому, как любит повторять автор, им и не больно.

Столь радикальная критика языка разрушает литературу, превращая ее в вид декоративного ремесла, вроде изготовления ковров или обоев. Сюжету, как орнаменту, тут некуда двигаться – он может только тянуться. Поэтому офицеры из «Землянки» начинают ужин, едва успев его закончить, да и газета, которую они читают вслух, кажется бесконечной. Единственно возможный финал у этой пьесы такой же, как у всех нас: на землянку падает бомба и от места действия остается одна воронка.

В книгах Сорокина, однако, смерть – не конец, а начало, причем всему. Смерть – единственная бесспорная данность, которая не только определяет, но и исчерпывает наш опыт, в той его части, что не может вызвать

сомнений. Именно неизбежность смерти – отправная точка сорокинской философии, которую лучше бы назвать теологией.

Абстрактный характер его сочинений вовсе не противоречит стоящим за ними духовным импульсам. Как раз наоборот, вспомнив Кандинского и Малевича, следует признать, что такое искусство чаще всякого другого провоцирует автора на создание концептуальных опор, то ли выражающих себя в готовом продукте, то ли прячущихся за ним.

В сущности, произведения Сорокина маскируются под реальность лишь для того, чтобы вскрыть ее отсутствие. Но образовавшееся в результате этой операции ничто и есть кредо автора: отрицание становится утверждением, а книга – символом – веры.

Что же хочет сказать Сорокин, устраивая дымовую завесу своих опусов?

Продемонстрировав скандальную неспособность языка описать реальность, писатель компрометирует и вторую часть уравнения. Чем является мир, о котором нечего (и нечем) сказать? Мир, единственным несомненным свойством которого является конечность нашего пребывания в нем?

Сорокин не отрицает материальность бытия – он отвергает его ценность. Человек, по Сорокину, – робот бытия. Поэтому и знаменитые сцены расчленения так напоминают разборку машины. Выход из этого абсурдного положения может лежать только по ту сторону жизни, но он предназначен для души, а не тела. Противоречие между ними Сорокин разрешает традиционным, даже ортодоксальным образом: свет истины может увидеть лишь душа, освобожденная от «мерзкой плоти».

Дальше начинается научная фантастика, под которой Сорокин прячет древнюю, идущую от гностиков теологическую систему. В романе «Лед» Сорокин эксплуатирует форму допотопной советской фантастики с ее непременным атрибутом – Тунгусским метеоритом. В книге действуют избранники, носители чистого света, космические пришельцы. Они (обычная сорокинская буквализация метафоры) «выколачивают» дух из подходящих – арийских – тел, чтобы устроить светопреставление, разрушить ложный материальный мир и воссоединиться с вечным светом. Конечно, в конце романа Сорокин по обыкновению разоблачает свой сюжет, обращая его в пародию. Но тривиализация мифа вовсе не равнозначна его профанации. «Лед» работает, хоть и с перебоями, на той же энергии фанатичного отрицания плоти, что и другие книги Сорокина.

«Путь Бро» – следующий роман «ледяной эпопеи» – написан предельно стертым, «никаким» языком, что на фоне предыдущих изысков

кажется демонстративным «минус приемом». Решив быть внятными, Сорокин ясно пересказал все то, что раньше говорил обиняками.

На первый взгляд, эта операция не изменила тот фундаментальный миф, который рос и развивался в его прежних сочинениях. Наш бранный, и оттого бессмысленный, мир – недоразумение, итог нелепой ошибки. Жизнь, запертая в смертном теле, – болезнь вечной Вселенной. Разум – заблуждение, побочный продукт опухоли, которую мы зовем мозгом. Человек – робот бытия. Или, как настойчиво повторяет автор в новом романе, «мясная машина», способная только к тупому воспроизводству.

Это невеселое, но и не новое мировоззрение знает только один выход из положения. Редкие души, познавшие истину (у гностиков они назывались «пневматиками», у Сорокина – «говорящие сердцем»), найдут путь к спасению в избавлении от «мерзкой плоти». Этим путем и идут герои книги, начиная с Адама и Евы нового мира – Бро и Фер (чтобы убедить нас в этой аналогии, вторая вручает первому яблоко).

Я понимаю, почему Сорокин, называющий себя «метафизиком», отказывает окружающей нас действительности в подлинной реальности. Я понимаю, почему считающий себя «неоплатоником» автор верит, что по лучу света, запертому в сердцах голубоглазых, можно судить о его нетленном источнике. Но я не понимаю, зачем Сорокин перевел свой эзотерический миф в популярную форму, пародирующую сталинскую фантастику. В процессе этого перевода произошла трансмутация литературной материи: магический реализм, как теперь водится, стал просто сказкой. Что вызывает совсем уже неуместные ассоциации. Скажем, «мясные машины» Сорокина не так сильно отличаются от бездушных и прожорливых «маглов» из «Гарри Поттера».

Дело в том, что миф, которым живет Сорокин, нельзя пересказать. Его, как, впрочем, любой миф, можно только воплотить, создавая литературу, которой отказывает в существовании автор.

Хороший писатель знает, что делает. Настоящий писатель пишет только то, чего еще не умеет, мужественно сохраняя способность меняться. Сорокин всегда писал для себя, не обращая внимания на читателей. В этих романах он пустился на смелый эксперимент, решив писать для всех. Идея навстречу новым поклонникам, писатель тут уже не творит миф, а пересказывает его. Сорокин сказал, что хотел, и миф отлетел.

Кнут и пряник («Сахарный Кремль», «Занос»)

Вы всегда пишете о дерьме? – спросила Сорокина девушка-интервьюер.

Нет, – ответил писатель, – я всегда пишу о русской метафизике.

В сущности, так оно и есть. Отрасль знания, которая исследует то, что идет «за физикой», изучает исконную, фундаментальную, неподвижную реальность – ту, что не видно не вооруженным болью и талантом глазом. В этом темном царстве вечных форм опытный платоник Владимир Сорокин отыскивает национальный архетип. В этом ему помогает гражданский темперамент автора, который постоянно ссорит его с властями.

Это неудивительно, если согласиться с тем, что в литературном процессе нашего поколения Сорокин играет ту же роль, что Солженицын – для шестидесятников. Но если Солженицын воссоздавал прошлое, то Сорокин – будущее. Один искал корни трагедии, другой ее предсказывает. Импульс, однако, тот же – правда. Для Солженицына «жить не по лжи» значило открыть то, что скрывали власти, для Сорокина то, что от нас прячет язык. И тут их пути навсегда расходятся, ибо Солженицын говорил с временем, а Сорокин его, время, слушает.

Сорокин мыслит пластами и сочиняет циклами. Нащупав нерв эпохи, он его не оставляет, пока тот не перестанет ныть. Поэтому, открыв «Днем опричника» самодержавную утопию, Сорокин испытывает свой сюжет в двух других жанрах – эпическом и драматическом.

«Сахарный Кремль» – сборник рассказов, объединенный не сюжетом, а языком. Гладкий, песенный, с присказками и припевами, ужимками и прибаутками, он легко течет из одних уст в другие, воссоздавая одинаково умилительную интонацию патриотической открытки или календаря с его официальным задором и русифицированной лексикой. Стиль *à la russe*, но – XXI века. Вместо того чтобы выключить компьютер, здесь «усыпляют умную машину». Сундучок с виртуальным оборудованием для допросов «на Лубянке ласково прозвали „Несмеяной“».

Собственно, именно так – сладко! – и должна звучать повесть с названием «Сахарный Кремль». Расколотый на кусочки, он служит приманкой, на которую автор ловит своих персонажей. Твердый и сладкий «сахарный кремль» связывает в одну панораму пестрое соединение глав. Так Сорокин, следуя за своим любимым приемом, материализует центральную метафору, которой в ранней «Норме» был кал, а теперь – сахар. С тех пор как Кремль сменил цвет с красного на белый, он всех кормит. Вернее – подкармливает. Отстояв в длинной очереди, каждый

может выбрать товар по вкусу, из двух – один: «Сухари с изюмом и без, сахар-песок и кусковой, каша пшеничная и гречневая, хлеб белый и черный».

За это и любовь, которой не мешает другой постоянный мотив – порка. У Сорокина все время кого-нибудь секут: детей, жен, заключенных. Но где кнут, там и пряник. И раз бьют, значит, любят.

Задав в «Дне опричника» параметры утопии, Сорокин вышивает на емких страницах книги отечественный кошмар с китайским акцентом. Как Свифт и Оруэлл, но скорее как братья Стругацкие, он смеется над знакомым и выдумывает фантастическое. Тут бродят «шерстяные оборванцы», «мокрые наемники», «беспощадные технотроны» и кокетливые дамы в «живородящих шубах». И все это лишь оттеняет вневременную природу сорокинского вымысла. Спрессовав пять веков истории, он описывает действительность, опущенную в вечность. Органическая жизнь, отлившись в единственно возможную для себя форму, обречена длиться без конца.

Но это только так кажется, потому что, как каркает автор, в 2028-м нефть кончится. И даже он не знает, что тогда будет.

В более позднем опусе «Занос» Сорокин возвращается из недалекого будущего в недалекое прошлое. Эта пьеса – симметричный диптих с прологом, эпилогом и социальным подтекстом.

Первая часть – банальная до скуки картинка из современной жизни. Кухонный, застольный, застойный реализм, изображающий деградацию нищей богемы в богатую олигархию. Прежний быт – с утренней водкой, вчерашними щами, пастернаковскими стихами и вылепленным из торта динозавром с русским флажком, который заполз сюда, в компанию поздних шестидесятников, из аксеновского «Ожога».

Интересное начинается во втором акте, когда Сорокин на протяжении десятков страниц мучает непонятными репликами читателя – но не зрителя. На сцене происходит радикальная экспроприация – с участием автогена, бульдозеров, динамита, внутренних войск, думских депутатов и обездоленной бедноты в виде анонимных таджиков, растаскивающих то, что осталось после власти, вновь разрешившей себе грабить награбленное.

Зазор между действием и речью заполняют лексические монстры, которыми обмениваются ворвавшиеся в дом олигарха военные. «Печальные носороги», «торжественное пропихо», «мокрый ворон», «спокойный броненосец», «трудные нарывы», «друзья государства», «весеннее настроение», «вечное усиление», «холодные тайны» – первая половина персонажей не знает, что это значит, зато вторая прекрасно понимает друг друга. В «Заносе» палачи и жертвы говорят по-разному, ибо

распался союз капитала и власти. Устранив соперника, последняя заговорила по-своему.

Новояз Сорокина чрезвычайно оригинален. Оставшаяся от советского официоза интонация прослоена стилем гадательной книги «И-цзин»: «впереди сладкая неволя», «белый камень в доме – почет для страны», «мерило всему – выдержка, а мерило не всему – удача». Эти неперебиваемые магические формулы – язык самой судьбы, которая, как сорокинские Эринии в погонах, прекрасно обходится без умопостигаемой речи.

Пьесу окаймляют два сна-фельетона, которые переводят для читателя то, что еще осталось неясным зрителю. В первом фигурирует языческий кумир Медопут, статую которого составляет железный человек, сидящий верхом на деревянном. Во втором сне безразличная мать сыра земля пожирает всех вылезших из нее. В финале на сцене остается только один герой, да и тот – попугай.

У китайцев, о которых Сорокин никогда надолго не забывает, попугай служил намеком: самую умную – говорящую – птицу первой сажают в клетку. Этот, правда, сумел сбежать, чтобы закончить «Занос» последней, уже нечеловеческой репликой: «Супрематизм», словом-паролем, которое, как «Черный квадрат», значит сразу все и ничего.

Пробка («Метель»)

Эту повесть Сорокина я читал в пробках. Дело было так. Я здоровался с шофером, машина отчаливала от тротуара и тут же замирала среди себе подобных. Водитель включал радио, а я, чтобы не слушать таджикские шутки, которые на мой испорченный политкорректностью вкус казались не юмором, а хамством, открывал только что купленную «Метель».

Герои книги тоже никуда не могут доехать. День и ночь пробиваясь сквозь метель, они проводят в дороге жизнь, насыщенную опасными приключениями, мучительными грезами, любовными авантюрами, наркотическим бредом и рассуждениями о природе добра, зла и народа. Пейзаж, однако, не меняется, ибо ничего, как в метро, не видно. Поэтому цель поездки постепенно тускнеет, и единственно важным становится сама дорога, найти которую все труднее.

В Москве я быстро освоил этот экзистенциальный модус и перестал смотреть на часы. Поскольку никто не знает, когда закончится путешествие, обстоятельства времени заменяет описание местности. Каждый мобильник

города ведет путевой репортаж, с восторгом и трепетом хвастаясь гомерическим размахом пробки. Раньше в Москве так говорили о морозах. Убедившись, что мы еще не доехали до первого светофора, я углубился в чтение.

Как всегда у Сорокина, текст был одновременно знакомым и фантастическим. Взяв для канвы Толстого, Сорокин ввел в стилизацию частный арсенал – буквализированные метафоры. Так, маленький человек русской литературы стал у него еще меньше. Теперь он помещается в тарелку, пьянеет с наперстка, но ругается, как большой. Вместе с простым народом измельчали и его животные. Самокатные сани в «Метели» приводят в движение пятьдесят лошадиных сил, каждая размером с мышку.

В нашей машине сил было больше, но они все уходили на то, чтобы портить воздух. Сизый от выхлопа, он пьянил, как гидролизный спирт, и глушил тоску по свободе. Пробка отбивала все желания, кроме одного – свернуть в пустой переулок. Чудом достигнув его, машины пускались наперегонки, чтобы насладиться быстрой ездой, которая продолжалась не дольше квартала.

Вернувшись в прежнее положение, я продолжил знакомство с постапокалиптическим миром Сорокина. По автору, антиутопия начнется, как только кончится нефть.

– Быстрее бы, – подумал я, глядя на заколдованный город, в котором все едут, но никто не двигается.

У раннего Сорокина таким оксюмороном была очередь, у зрелого – метель. Вечная и безразличная, она кажется естественным препятствием, но физический вызов в книге оказывается метафизическим. В «Капитанской дочке» буран служит завязкой истории, в «Хозяине и работнике» – развязкой, но здесь снег – центральный герой. Мешая найти дорогу, он не позволяет ни добраться до места назначения, ни вернуться домой.

– Лучше бы его не покидать, – проворчал я, но обратного хода из пробки тоже нет.

Зная об этом, водитель загудел, и вместе с ним отчаянно и бесполезно завыло все стадо.

– Этот стон у них песней зовется, – вспомнил я классику, без которой Сорокина читать нельзя.

В сущности, он не профанирует великую словесность, а суммирует ее. Ямщик Перхушка – собирательный образ страждущего, но импотентного народа. Доктор Гарин – совокупность доброхотов либеральной традиции. Верный своему врачебному долгу, он везет вакцину, которая предохраняет

от латиноамериканского мора, превращающего людей в зомби (кокаин?). По дороге Гарин проходит через все положенные интеллигентному персонажу испытания. Он отдается мимолетной страсти, братается с мужиком, бьет его по лицу, ищет искупления и находит его в адских муках. Под воздействием психоделического зелья Гарин оказывается в чрезвычайно реалистической преисподней, где его, как и было нам не раз обещано, варят в постном масле. От страшных мучений не спасает ни публичная исповедь, ни страстная мольба, ни пустые угрозы. Зато, очнувшись, Гарин заново переживает религиозный восторг от возвращенной жизни и покупает впрок две порции зелья, которое сильно напоминает романы Достоевского.

Стоя в пробке, я часто вспоминал его «баньку с пауками». Общее тут – адский кошмар отрицательной вечности: время идет, но ничего не меняется, особенно – на Садовом.

– В Нью-Йорке, – от тоски сказал я шоферу, – мэр ездит на метро.

– Дешевка, – пробурчал водитель и, проскочив на желтый, надежно перекрыл перекресток.

Вдоль улицы стояли машины, одни – с людьми, другие – без. Часть запаркованных автомобилей выстроилась вдоль тротуара, другая – поперек, остальные застыли в неожиданных позах, напоминающих о вакхическом забытьи. Просторнее от этого не стало, и шофер пробирался, как лазутчик в тылу врага.

Опасности подстерегают и героев сорокинской повести. Им трудно, потому что они не вышли ростом. Тем более – по сравнению с богатырями прошлого. В мертвую голову одного из них (привет «Руслану») врезалась повозка, сломав полоз в носу великана. Засыпанная снегом окаменелость осталась здесь от прежнего времени. «Богатыри, не вы», – как бы цитирует этой сценой Сорокин заодно и Лермонтова. «Большие» мужики прошлого описаны в «Метели» с фольклорным размахом и физиологическими подробностями: по пословице, «молодца и сопли красят». В ударе они сносят целый лес, в драке – заливают кровью канаву, в обиде – так гадят в колодец, что неделю не вычерпать. Даже мертвым гигант служит преградой, вынуждая героев прорубаться сквозь его гайморитовую ноздрю. По Сорокину, величественное прошлое тормозит настоящее, у которого, впрочем, все равно нет будущего. Снег так и не кончится, Перхушка замерзнет, Гарин никуда не доедет. «Метель» – движение без перемещения. Отчужденное снегом пространство в конечном счете оказывается и впрямь чужим. Как многие опусы Сорокина, «Метель» кончается по-китайски, когда новый хозяин жизни въезжает в финал на трехэтажном коне.

Повесть добралась до конца, а мы нет, и, закрыв книгу, я принялся вместе с шофером ругать пробку – монотонно и азартно, как советскую власть на старой кухне. Пробка – идеальная затычка. Избирательное зло, она наказывает только имущих, мешая им срастись с фрондой. Ведь пробка не только объединяет, но и разъединяет. Попавшие в нее мечтают избавиться от беды не разом, а по одному. Но для этого нужно магическое, как в прозе Сорокина, средство – мигалки.

Гвоздь программы («Теллурия»)

Сорокин уверяет, что написал утопию. И если мы ему не верим, то лишь потому, что уж от этого автора не ждем ничего хорошего. Между тем он прав. «Теллурия» – книга, которая предлагает читателю утопическую картину будущего, и не одну, а сразу полсотни.

Сорокин строит новую книгу на фундаменте старых. Его преданный читатель хорошо знаком с прежними кошмарами. Нефть кончилась, Кремль стал белым, коммунисты – православными, опричники вернулись, китайцы – всюду, и всех накрыла метель. «Теллурия» начинается после того, как все развалилось и сложилось заново. Это – постапокалиптическая фантазия, в которой на месте бескрайнего болота глобализации развернулась «цветущая сложность» (Леонтьев) нового Средневековья. Пусть далеко не каждому понравится второе издание крестоносцев и удельных княжеств. Это не важно, потому что Сорокин в каждой главе своего замысловатого повествования щедро предлагает нам утопию на выбор. Попасть в нее, однако, мы можем только на авторских условиях.

Всякая утопия, от Платона до Ефремова, обладает врожденным пороком: она легко скатывается в трактат. Сорокин тут пошел другим путем, который проложили Стругацкие, еще в молодости поклявшиеся ничего не объяснять читателю. Сам поймет, а если не все, то ведь и в обычной, а не фантастической жизни нам не дано во всем разобраться. Именно этот прием придает «Теллурии» достоверность, убедительность и наглядность. Гулливера поражали лилипуты и великаны. Но у Сорокина Гулливера нет и удивляться некому. Поэтому мы принимаем как должное его больших и маленьких, разумных собак (привет тем же Стругацким), соблазнительных девиц со звериными головами и трогательного кентавра, для которого автор придумал особый язык меньших братьев, напоминающий тот, на котором часто общаются в интернете.

Восхитительная фантазия деталей и виртуозная стилевая

разноголосица не мешает продвижению сюжета. Эстафетой он переходит из одной главы в другую, попутно проясняя картину будущего и рисуя его карту. Роман не распадается потому, что он посажен на могучий стержень центрального образа, который оправдывает любой вымысел.

Теллур – не просто супернаркотик, дарующий эйфорию, он каждому дает свое, позволяя выстроить в своем опьяненном сознании персональную утопию. Одни делят ее с Христом, другие – со Сталиным, третьи – с Лолитой, но все с теллуриевым гвоздем в черепе.

Что же такое теллур? Голубое сало в следующем рождении. Если в одноименном романе та таинственная субстанция, что выделялась у клонов великих писателей, была русским Граалем, то теллур – следующая ступень. Это – универсальный заменитель истории, реализующий все ее потенции. Чего бы это ни стоило реальности, тем более что без теллура она ничего и не стоит.

Сорокин как истовый платоник всегда отказывал нашей действительности в истинной подлинности. Но и теллур не ведет нас к высшему царству неизменных форм. Он – всего лишь компендиум иллюзий. В сущности, это – антитеза творчества, ибо с гвоздем в голове герои Сорокина не изобретают нового, а тасуют, как вся постмодернистская культура, старое.

Зная это, автор завершает книгу луддистским эпилогом, в котором с симпатией и не без зависти изображен одинокий Эдем героя, сумевшего сбежать от прогресса в настоящий, а не рожденный наркотиком мир. Не исключено, однако, что это у него от теллуриевского гвоздя, дающего шанс сыграть в Робинзона.

Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина

Михаил Рыклин

Писать о творчестве Владимира Сорокина непросто. И дело не столько в разнообразии жанров, в которых он работает, сколько в том, что он постоянно ставит под вопрос свой статус автора. На протяжении 1980-х годов он настаивал на том, что он – не писатель; собственные тексты виделись ему если не антилитературой, то по меньшей мере чем-то безразличным к литературе или, наоборот, тем, чему литература безразлична. В его ранних книгах – «Первый субботник», «Норма», «Очередь» – присутствие коллективной речи столь массивно, что авторство, на первый взгляд, ограничивается простой компоновкой и режиссурой. Иллюзия того, что говорит «Оно», местами является полной. Впрочем, она длится лишь до того момента, пока райская просветленность коллективной речи вдруг, безо всякой подготовки, не оборачивается чудовищным действием, совершенно не вытекающим из предшествующего повествования. Речь становится действием-в-речи, и, хотя пишущий сохраняет при этом максимально возможную невозмутимость (это – часть его искусства), читатель испытывает настоящий шок.

Обнажение изнанки коллективной речи – фирменный знак раннего Сорокина. Он принадлежит к числу тех редких в истории литературы скрипторов (в письме прежде всего что-то записывающих, переписывающих), которым изначально открылось нечто настолько существенное, что оно обречено на повторение. Собственно, об этом существенном – о насильственности коллективной речи, о ее деструктивном потенциале – знали многие, но Сорокин первым начал работать с этим контекстом систематически. Он стал сгущать речевые массы в подобие индивидов – можно назвать это «стадией Франкенштейна» – и заставлять их действовать в этом сгущенном состоянии. Говорящих вынуждают, матерясь и давясь, съесть собственную речь, переваривать ее и испражняться ею. При этом вычисляются их естественные реакции вплоть до рвоты и происходит регрессия с оральной стадии к анальной. Писатель с самого начала отождествил необходимый и вместе с тем достаточно отталкивающий акт поглощения собственных фраз с фекальностью, с обобщенной, если угодно, экскрементальностью. Читатель «Нормы» прекрасно понимает, из чего, из какого вещества

сделаны поедаемые советскими людьми брикеты. Это вещество одновременно отделимо и неотделимо от поедающих его людей. Это как бы овнешненный продукт их внутренней деятельности, дополнение, без которого они не могут существовать и отправлять другие функции. «Норма» нормальна только для них: ее поглощение создает условия жизни в сообществе себе подобных; съедается только наговоренное вещество. Цельность соседствует в обществе «нормы» с инфантилизмом. Поэтому, когда речь переводится в перформативный план, это имеет разрушительные последствия. Действие здесь никак не подготовлено предшествующим речевым рядом, как если бы его производил неожиданно заработавший механизм. В финале «Романа» его главный герой работает как мощная овощерезка: он измельчает, нарезает персонажей, в его действиях обнаруживается что-то кулинарное, хотя приготовленное блюдо уже никто не в состоянии попробовать. В конце этого гигантского эпизода уже мало кто помнит, что речь прежде всего идет о самоликвидации русской литературы и что последняя фраза «Роман умер» относится не столько к Роману-персонажу, сколько к роману-жанру.

Явление тела у Сорокина всегда происходит неожиданно, как извержение вулкана. В рассказе «Свободный урок», прочитав нотацию провинившемуся ученику, учительница как бы в дидактических целях показывает ему свои половые органы; члены редколлегии в рассказе «Деловое предложение», только что говорившие на нормальном, «деревянном» языке, в финале ведут себя как гомосексуалисты.

В «Тридцатой любви Марины», наиболее похожем на роман тексте Сорокина, он опробовал обратную схему: поглощение телесных функций ортодоксальной коллективной речью. Детальное описание изнасилований и лесбийских сцен служит в «Марине» прелюдией к оргазму героини в объятиях парторга завода, который переходит в трудовой оргазм и, в конце концов, в полное растворение в стихии идеологической речи (в стиле газетных передовиц начала 1980-х годов). Больше он, насколько мне известно, не экспериментировал с этой перевернутой схемой, возвратившись к старому надежному оружию – шоку в финале спокойного, лирического или идеологического текста. Как бы то ни было, «Тридцатая любовь Марины» – редкий в творчестве Сорокина текст, заканчивающийся на ноте если не умиления, то подъема, на нисходящей линии индивидуации. Этим романом также исчерпывается его интерес к миру диссидентской культуры.

Вопрос об отношении Сорокина к эстетике московского концептуализма не так прост, как может показаться. С одной стороны,

наличие концептуальных ходов в его текстах бесспорно. С другой же, – субстанция его литературы и ее строение заметно отличаются от того, как работают другие концептуалисты. Неортодоксальным его делает романтическое желание шокировать, быть неприемлемым, воплощать в своем письме изнанку литературы. Во всяком случае, как стало особенно ясно в последние годы, к истории русской литературы Сорокин имеет отношение не меньшее, чем к истории московского концептуализма. Именно в силу того, что у этого письма есть длинная предыстория, оно постоянно пытается ликвидировать собственные предпосылки (особенно это очевидно в «Романе», «Сердцах четырех» и «Dostoevsky-trip») – не случайно в нем сочетаются загробность и новизна. Уже в ранней, медиумической фазе проявляется присущий Сорокину дар описания, умелое обхождение с нейтральными знаками письма, серьезное отношение к традиции (в частности, соцреализма). Именно на эти слои накладывается эксcrementальная тема: писатель сознает себя канализационной трубой, через которую прокачивают каловые массы коллективного бессознательного. В ранний период он достигает подлинной виртуозности, которую, однако, не следует путать с профессионализмом в западном понимании слова, выражающимся в фигуре интеллектуала. Радикальный отказ Сорокина от авторства был в это время также связан с тем, что он чувствовал избирательное сродство с представителями «высокого» сталинского соцреализма (Павленко, Бабаевским, Пырьевым) в противоположность тому, что воцарилось под тем же названием в 1980-е годы и, претендуя на мастерство, домогалось статуса профессиональной литературы *à la russe*.

Сорокин ощутил себя писателем, когда литература перестала быть доминантой русской культуры. И если раньше он говорил: «Я – не писатель», то теперь главной темой его интервью стал конец литературы, ее капитуляция перед электронными средствами массовой информации, в особенности перед телевидением и кино. Искромсав роман на мелкие куски, писатель-медиум поставил себе целью перепрыгнуть в постлитературу. Критерием при этом оказалась уже не неприемлемость, а сила воздействия на читателя. Если раньше шок в идеале мыслился как настолько мощный, что его нельзя было квалифицировать в терминах «литература – нелитература», то теперь он стал дозироваться и превратился в сильное, но обычное средство воздействия (в арсенале более технологичных искусств есть средства и посильнее). Большая часть написанных им в 1990-е годы текстов ориентирована на произнесение актерами и относится к жанру экспериментального театра и кино. Ставя

между собой и публикой исполнителя, писатель получает возможность дозировать шоковое воздействие. Происходит странная вещь: чтобы стать автором, Сорокин жертвует повествовательными формами (прежде всего романной), в которых традиционно формировался институт авторства. Как беллетрист он приобрел черты авторства лишь *post factum*, и пришли они к нему окольным путем, через театр и кино.

Когда коллективные тела вступают в эпоху распада, писатель-медиум пытается работать с продуктами этого распада так же, как делал это раньше, во время их господства. Здесь, однако, возникает одна трудность: в фазе распада эти тела одновременно самопародийны и открывают в себе такие запасы нерастраченного цинизма, что из их дистанционного созерцателя писатель рискует превратиться в их соперника и конкурента. В 1980-е годы Сорокин привык работать с телами речи, переводение которых в план действия заканчивается для них катастрофой. Продукты распада таких тел непосредственно катастрофичны. Они сами стремятся шокировать, совершать нечто неслыханное. Попытки восстановить по отношению к ним созерцательную дистанцию, как правило, не удаются. Новообразовавшиеся тела сами медиумичны и невольно делают все для того, чтобы затруднить работу медиума. Поскольку новой формой невинности оказывается цинизм, эти тела также невозможно совратить. Говоря о кризисе литературы, Сорокин прежде всего имеет в виду кризис словесности в русском понимании этого слова, закат литературы, претендовавшей обволакивать собой весь мир. Как выяснилось уже позднее, осуществлявшаяся с помощью этого типа литературы репрессия в числе прочего составляла питательную почву для существования андеграунда. Он, собственно, и был реакцией на организованную, институционализованную репрессивность, будучи связанным с ней теснее, чем кто-либо еще десять лет назад отваживался предположить. Письмо раннего Сорокина также подпитывалось этой репрессивностью, причем его гонимость и неприемлемость лежали значительно глубже простого социального обличения в духе шестидесятников. Более десяти лет он работал как сапер, взрывавший коллективную речь, так что вокруг него, подобно брызгам, разлетались в стороны комочки тела, попадая в лицо самим говорящим. Иногда им, давясь и ругаясь, приходилось съесть свою собственную речь. Но потом, на стадии распада, этот процесс стал внутренним продуктом их жизнедеятельности.

В «Романе» писатель совершил акт заклятия литературы, поставив точку в конце целого периода своего творчества. Речью в «Романе» давятся уже не люди, не ее производители, – речью должна подавиться сама же

речь. Сначала роман как жанр должен овладеть именем Роман, а потом и уничтожить самого себя. После «Романа» из сорокинской прозы исчезает целый пласт: я имею в виду описания природы с их идилличностью и созерцательностью. Эти невозмутимо нейтральные, иногда довольно длинные куски текста создавали писателю – поверх концептуализма – длинную литературную генеалогию, восходящую к русскому классическому роману, один из канонов которого (толстовский) был завершён Набоковым, а другой (восходящий к Достоевскому) – Платоновым (практически) и Бахтиным (теоретически).

Любопытно, что в пьесах и киносценарии 1990-х годов Сорокин возвращается к своему раннему произведению, принесшему ему международную известность, переведенному на десять языков, но до сих пор не опубликованному полностью в России, – к «Очереди» (1982–1983). Эта книга строится исключительно на прямой речи. В ней нет авторских ремарок. Зрение в ней полностью растворено в перформативных речевых актах. «Очередь», условно говоря, вещь дороманного периода – «Тридцатая любовь Марины», «Роман» и «Сердца четырех» были написаны уже после нее, соответственно в 1983–1984, 1985–1989 и 1991 годах. В построманный период в работах писателя вновь доминирует прямая речь, хотя и в более конвенциональном виде. Если вначале это была контролируемая речь, экстатичная разве что в целом, в сцеплении всех высказываний, то в 1990-е годы мы имеем дело с речью экстатичной непосредственно, неконтролируемой, непредставимой для самих говорящих. Вылупливающаяся из скорлупы коллективизма индивидуальная телесность, которую неверно принято ассоциировать с «новыми русскими» – на самом деле это куда более обширный феномен, – интериоризует эту непредсказуемую речь в себе: она вылезает из нее, вздувается на ней, как флюс. Если раньше коллективный индивид совершал нечто неслыханное в якобы дидактических целях, чтобы преподать урок другим, и его действие было адской изнанкой его же речи, то теперь, в новой ситуации, речь сама вываливается за свои пределы. Говорящие не могут нести за нее личную ответственность, хотя и претендуют на это. Писателю уже не до дидактики, ему бы удержаться на уровне трансгрессивных возможностей этой речи. В недавнем прошлом коллективная, эта речь как бы переходит на тела, и в них появляется что-то одновременно инфантильное и безмерное – личностное начало, еще противное самому себе. Эти, условно говоря, «новорусские» тела-флюсы – Майк из «Москвы» (1995–1997, совместно с режиссером А. Зельдовичем) – платят за свою отмеченность именем собственным

исключительно высокую цену: они катастрофически несамодостаточны, в высшей степени агрессивны (включая сюда и довольно развитый мазохистический пласт) и зациклены на собственных перверсиях. Возвращение Сорокина в стихию прямой речи не случайно – ведь и в «Первом субботнике» (1979–1984), и в «Норме» (1979–1984) она также играла существеннейшую роль. Надо только понять, что то, к чему он возвращается, – это принципиально другая речь: никто, не исключая самих говорящих, не является ее хозяином, она составляет часть синдрома, чьей клиники пока не существует, и пишущие только пытаются ее создать, тогда как на предыдущем этапе речь была, напротив, подконтрольна высшей инстанции, идеологии, а неконтролируемы были только тела. Теперь у тел появился намек на имена собственные, но они стали неподконтрольны никакой высшей инстанции. Более того, теперь они наивно претендуют воплощать ее в себе самих. Если раньше драма развивалась вообще не на уровне речи, а связывалась с чудовищной незаконностью переноса коллективной речи на тела (тело делает не то, что декларируется, а главное – существует незаконно, у него нет особого, неречевого статуса), то начиная с «Сердце четырех» (1991) речь, кажется, принадлежит телам по праву, но разрывает их изнутри. Линия тела узаконивается, но речевые механизмы ее реализации по-прежнему отсутствуют; тела существуют в условиях жесточайшего дефицита механизмов их легитимации, они вынуждены постоянно претендовать на все и тем самым саморазрушаться. Возможно, как для некоторых химических элементов, полураспад является их естественным состоянием. Кроме того, теперь *de facto* легализуются в прошлом неофициальные – в смысле Бахтина – пласты речи (мат, воровские жаргоны), которые были изнанкой коллективизма и связывались с «телесным низом», – они захватывают все новые области бизнеса, искусства, культуры. Успешная экспансия придает им видимость нормальности, вместе с тем это не старая «норма», которую можно и нужно съесть. Сорокин неожиданно становится актуальным, хотя в отличие от О. Кулика, с которым он сделал в 1994 году совместный проект «В глубь России», и ряда других писателей и художников он, насколько мне известно, никогда не декларировал актуальность как цель, скорее, наоборот, стремился держаться от нее на почтительном расстоянии. Впрочем, такие вещи лежат глубже публичных заявлений. Не исключено, что актуальность связана с судьбой литературной задачи Сорокина, со скрытым романтизмом его стратегии шоковой терапии и практикуемого им обнажения вытесненного как действительно фундаментального, того, что может проявиться лишь в крайности, в эксцессе. Изнанка коллективной речи, над

которой он в 1980-е годы приобрел значительную власть, шоковые эффекты, которыми он, казалось бы, в совершенстве овладел и которым с некоторых пор, достигнув нужной степени насыщения, оставалось только повторяться, вдруг легализуются, омассовляются и становятся новой речевой нормой. С анальной стадии мы поднимаемся к первобытной оральности. Теперь «норма» – это уже не брикет с более или менее окультуренными фекалиями, который потребляется во имя необсуждаемой социальной связности, а сама ставшая экскрементальной речь, подвергшаяся механизму первичной приватизации. Рот не поглощает, а выделяет ее. Шок оборачивается трансгрессией, то есть первично окультурируется, и из собственности Единственного становится массовым продуктом. Писательские кошмары – явление исторически крайне редкое – как бы оживают, но не в том радикальном виде, в каком они виделись первоначально. То, что пишущий заставлял делать своих героев, искусственно создавая их бессознательное, – например, испражняться вместе с зав. отделом обкома на «по-партийному честный документ» в рассказе «Проездом» или давиться чьим-то сваренным в супе ухом и т. д. – с некоторого момента и, конечно, в смягченной форме, новообразовавшиеся, но отнюдь не только «новорусские» тела начинают делать сами, уже без его помощи. Эта ситуация раздражает и волнует Сорокина одновременно. Раздражает потому, что в значительной мере ликвидирует его авторский избыток, принципиально и, как верилось, навсегда отделявший его от его героев, а волнует в силу того, что избыток этот поглощается не какими-то аристократами духа, а существами, похожими на его недавних героев, проявляющих дерзость, которой он, как и мы все, от них явно не ожидал. Казалось, что тайный язык будет постоянно отделен от явного и что запрет на изображение первичных телесных отправлений будет рассматриваться как порнография еще долгое время. Советский *double talk* оказался более хрупким, чем считалось в относительно стабильные брежневские времена. После заседания редколлегии заводской газеты выясняется, что Авотин и Коломиец являются любовниками-гомосексуалистами и это составляет тайну не только для внешнего мира, но и для них самих. «Телесный низ» не пересекается с официозом ни в одной точке, герои же говорят на обоих языках. И вот, через какой-то десяток лет, срок исторически ничтожный, они же или их двойники издают уже не заводскую малотиражку, а орган гомосексуалистов или являются владельцами «голубого» ночного клуба. Тут есть чему удивиться. На глазах писателя радикально меняется статус коллективной речи: она вроде бы приватизируется, но приватизировавшие

ее тела, в свою очередь, парадоксальным образом деприватизируются, объявляя себя хозяевами того, что пока еще явно превышает их силы, выходит за пределы их скромных возможностей. Собственно, они и упоены декларируемой бесконечностью своих нереализованных возможностей. В случае Сорокина сокращение авторского избытка, того, что Бахтин называл «внеаходимостью», обменивается на существенное расширение средств воздействия, своеобразную мультимедийность. Старый медиум обращается к «новым медиумам», в том числе электронным: он медиумичен уже не по отношению к протеканию потоков коллективной речи – в рамках этой стратегии литература была материализацией метафоры канализационной трубы, то есть достаточно примитивного вместилища, снабженного отверстием, – медиумичным его делают новые технические возможности, выходящие далеко за пределы литературы. Сделанным в 1980-е годы Сорокин отрезал себе путь к обычному авторству. Между тем в начале 1990-х годов потребность в профессионализации – это относится и к представителям недавнего андеграунда – резко возросла, и какая-то форма авторства стала практически неизбежной.

На этот путь, еще недавно маргинальный, но высоко ценимый в концептуальных кругах и за рубежом, Сорокин вступил в качестве драматурга и сценариста. Некоторые из его фирменных шоковых эффектов перешли в новые жанры. Правда, изменилась логика ситуации: претензию на неопикуемость и беспрецедентность стало высказывать все большее число наших сограждан – и с этим теперь уже нельзя не считаться.

В этой связи интересно постепенное выветривание раннего фекального пласта из сорокинских текстов. Говно первоначально функционировало в его текстах как знак автоматического коллективизма, именуемого «нормой» и связанного с недавним деревенским прошлым большинства советских людей. В 1990-е годы «норма» перестает потребляться по единым, предписанным свыше принципам. Каждый начинает производить свою «норму» внутри себя. В прошлом экзогенная, она становится эндогенной и вызывает ассоциации уже не с говном, служившим символом предшествующего периода, а с массово совершаемыми актами трансгрессии, обладающей в переходный период как индивидуальными, так и остаточными коллективными чертами. Говно из «Писем Мартину Алексеевичу» (пятая часть «Нормы») еще полностью коллективное и речевое, оно пренебрегает принципом противоречия – «я срал на тебя», «я срать с тобой рядом не сяду» – ради высшей праведности, которая, правда, никогда не называется. Оно совершенно нефизиологично. Напротив, говно, которое Майк из сценария фильма «Москва» выкачивает с

помощью насоса из перевозчика черного нала Льва, сугубо физиологично. Будучи результатом чего-то среднего между пыткой и «опусканием», оно просто разбрызгивается, вылетая из индивидуального ануса вовне, не создавая никакой коллективной связи. Эти новые фекалии, по сути, такая же собственность, как и деньги, не случайно одно обменивается на другое (выдержав пытку, Лев получает право не возвращать Майку триста тысяч долларов). На последнем витке сорокинской литературной спирали начинает срабатывать психоаналитическое сближение денег с фекалиями, на которое в «Норме» и других ранних текстах был наложен принципиальный запрет. От поглощения «нормы» нельзя было откупиться никакими деньгами, от ее употребления не было освобождено даже большинство диссидентов; им при этом, правда, разрешалось морщиться и ругаться. Другими словами, в советские времена акт поедания «нормы» определял социальный статус человека и его самооценку – поэтому от него и нельзя было откупиться (крайне редки были те, кому такая идея приходила в голову). Шестидесятники были последним советским поколением «нормы». Нелюбовь к ним Сорокина, высказываемая им в интервью последних лет, видимо, объясняется тем, что литература еще представляется им социальным ритуалом, своеобразной прикладной футурологией, эффективность которой можно оценивать с точки зрения содержания. Концептуализм в понимании Сорокина состоит в том, что литература – это «знаки на бумаге» и ничего больше. Отрицание какой-либо социальной роли литературы странным образом сближает его с Набоковым, хотя последний учреждает вместо социальной ангажированности культ детали и мастерства, от которого автор-концептуалист также стремится дистанцироваться (другое дело, насколько это ему удастся).

В некоторых ранних сорокинских текстах предпринимается попытка создать на основе соцреализма настоящий новый язык, о содержании которого читатель может догадываться по аналогии с технологическими и идеологическими штампами. Немало таких слов есть в финале рассказа «Геологи», в пьесах «Доверие» (1987), «Юбилей» (1989) и в «Норме». Этот заново изобретаемый им язык не только маркирует дистанцию писателя от идеологии, но и способствует ее восприятию как ритмизованного шума, смысл которого вовсе не обязательно понимать, если вы овладели его формой. Талант писателя заключается в создании у читателя впечатления достоверности таких шумовых языков, языков-криков, состоящих из набора фонем (как в конце «Писем Мартину Алексеевичу»), языков-плачей, незаметно переходящих в пародию на плач (например, в рассказе

«Обелиск»). Эти языки необходимо двойственны, будучи, с одной стороны, принадлежностью коллективного тела, а с другой – снабженные косвенными признаками концептуального авторства. Именно они лучше всего обеспечивали авторскую «внезаходимость» в ранних текстах писателя. Но рай неприемлемости – увы! – всегда слишком хрупок, и наше пребывание в нем зависит от ряда неконтролируемых, привходящих обстоятельств. Принцип производства сорокинских языков отличается от заумной речи тем, что их прототипы существуют в социуме и приглашают нас их опознать. Оригинальна в них именно неоригинальность. Вооруженный этими языками, писатель долгое время был неуязвим, так как у него не было внутреннего мира и в отношении практически любого языка он мог сказать: «Твое внешнее и есть мое внутреннее. Сотри свое внешнее – и ты сотрешь мое внутреннее». Мало кто из концептуалистов так остро поставил вопрос о праве на субъективность и дал на него столь однозначно негативный ответ: субъекта надо искать не в тексте. Дистанция от коллективной речи проходит внутри этой речи. В этом варианте соц-арта искусственность пишущего напрямую связана с его наивностью, является ее продолжением. Сорокин культивирует в себе эту наивность, хорошо подмеченную И. Смирновым, наивность, позволяющую ему заглянуть в механизм коллективной речи глубже, чем это удавалось более искусственным литераторам. Значимость первых текстов писателя неотделима от их социальной невостребованности. Иногда они вызвали нравственное осуждение даже в кругу его друзей, концептуалистов старшего поколения. Больше десяти лет он умудрялся создавать не создавая и лучше других пользоваться преимуществами ситуации, когда шанс давался в первую очередь коллективной субъективности и ее агентам. Он научился присваивать атрибуты коллективного субъекта на очень высоких этажах абстрактности, противопоставляя ему не более развитую личность, как это делают философы, а его же самого в его предельных проявлениях, ускользающих от сознательного контроля. Из речи неожиданно вываливалось тело или как бы сам собой вскрывался ее тщательно законспирированный пласт. Он поместил свой рай в ад коллективных тел, в их не устающую шокировать изнанку, более десяти лет оставаясь неприемлемым и одновременно невозмутимым.

Об утрате этой позиции сожалеют многие члены концептуалистского круга и андеграунда в более широком смысле. К сожалению примешивается чувство облегчения, связанное с открытием большого мира, но все же сожаление пока у большинства преобладает. Непросто вываливаться из Зазеркалья, ставшего за три четверти века своего

существования таким предсказуемым и в чем-то даже комфортным. Но, раз выпав, в него едва ли захотят возвратиться. В отличие от большинства других нашему поколению как бы подарены две жизни: после смерти страны, в которой мы родились, мы уже являемся покойниками, так что предстоящая нам смерть уже не будет первой. И хотя наш первоначальный советский мир представлялся нам загробным, при его распаде выяснилось, что кроме этой специфической загробности у нас нет другой жизни и что, возвращаясь к принципу реальности после столь долгой отлучки, мы необходимо проходим через смерть. Такие вещи не остаются без последствий для литературы. Выход на внешний рынок, ставший неизбежным, потребовал более наглядной демонстрации признаков авторства, внутренние критерии оказались лишь ограниченно перекодируемыми в международные.

Одна из внесенных Сорокиным новаций – обращение к немецкой теме, более конкретно – к теме «немецкой вины», особенно к тем ее аспектам, на обсуждение которых в Германии наложен не столько внешний, сколько внутренний запрет. Посмотрев на немецкую тему глазами русского писателя, он заполнил своими текстами и сценариями более или менее пустовавшую нишу. Это были «Месяц в Дахау» (1990), фильм-коллаж «Безумный Фриц», в котором анализировалась эволюция образа фашиста в советском кинематографе, и пьеса «Hochzeitsreise» (1995), где впервые одним из главных героев у Сорокина становится немец. Хотя первоначальный успех писателя был связан с советским периодом его творчества, обращение к проблематике «немецкой вины» вывело его на более широкую аудиторию и дало возможность обратиться к ней непосредственно, через театральные постановки пьес. Сорокин подтвердил свою репутацию нарушителя табу: он поставил под вопрос молчаливо признанную уникальность «немецкой вины», немецкого фашизма как конвейера преступлений, уникальность расового вектора этих преступлений, необходимость распространения работы траура на последующие поколения. Во всех этих пунктах он внес важные инновации: фашизм как система насилия не уникален, работа траура не менее преступной сталинской системы еще даже не начиналась, будучи замещена непрерывной эйфорией; расовый вектор преступлений как таковой ничем не хуже классового. Судить об обоих мы можем только по последствиям, а они и в том и в другом случае грандиозны.

Сверхзадачей текстов Сорокина раннего периода было приведение речи в соответствие с действием, точнее, создание такого действия, которое в другом порядке было бы эквивалентным коллективной насильственности

и делало бы ее явной. Чтобы шок был сильнее, этот переход требовалось скрывать от читателя как можно дольше, а совершать его как можно решительнее. Но насильственное действие в этих текстах – не последний уровень. За ним, завершая и дополняя его, часто следует асигнификативная речь. Она существует как бы вообще не для читателя и только условно может быть названа «средством художественного воздействия». Зачем нужны многочисленные белые страницы в «Очереди», почти нечитаемые куски переходящего в абсурд газетного текста в конце «Марины», ритмические завывания в финале «Писем Мартину Алексеевичу» и другие подобные эффекты? Они явно ничего не прибавляют к фабуле, напротив, скорее разрушают ее, намекая на ее незначимость. Зачем же все-таки нужны эти пассажи? Они, видимо, являются подлинно недиалектическими эквивалентами отклоняющегося действия. Полная сорокинская триада – речь / действие, никак не подготовленное речью / асигнификативная речь – предполагает синтез, который лишь на первый взгляд кажется глоссолалией, – на самом деле это скорее ступор. После неслыханного, но всего лишь описанного по известным правилам действия речь уже не может обрести былую целостность, державшуюся в числе прочего на бессознательном характере этой насильственности; снимая бессознательность, с нее снимают и невинность. Но и действие не может овладеть первоначальной речью, как это происходит в европейской литературе от маркиза де Сада до Фрейда и Батая. Не может, потому что эта речь также есть действие в его логической невозможности. В результате получается ступор, коллапс, который и фиксируется асигнификативной речью. Это точки невозможного синтеза, поэтому их длительность, как правило, является произвольной (впрочем, они должны быть достаточно продолжительными для того, чтобы, пролистывая эти страницы, читатель догадался о существовании самой проблемы).

Тексты Сорокина, особенно ранние, хорошо структурированы. Его литературные машины в нужный момент обеспечивают необходимые эффекты. В некоторых случаях его проза проходит, если так можно выразиться, неполный цикл речь/действие без венчающей его концептуальной концовки. Такова структура большинства рассказов из «Первого субботника» и разножанровых текстов «Нормы»: торжественное звучание ортодоксальной речи сменяется неортодоксальным действием, описанным на нейтральном языке. Эта эзотерическая структура предполагает неотвратимость регрессии к социальности, которая в более эзотерических текстах блокируется асигнификативной речью. В любом случае пафос проговаривания невозможного сохраняется до тех пор, пока

может быть приведена в исполнение угроза наказания. По сравнению с диссидентской литературой, которая репрессировалась по причине неприемлемости ее содержания и поддавалась простой идеологической реапроприации, Сорокин в своих ранних текстах покусается на нечто более существенное и трудно поддающееся апроприации – на саму форму речи. Он сохраняет и даже немного «подкрашивает» ее (как гримируют покойников), чтобы затем ввести в ее лоно аллогенный элемент, нетождественный трансгрессии и затем переводимый в асигнификативный план. Он не предлагает новой ортодоксии. Его собственная форма не претендует на праведность – отсюда тема простых «знаков на бумаге».

Итак, эти тексты хорошо структурированы и вместе с тем анархичны. В полном трехчастном варианте они превращаются в утверждение пустотности речевой культуры. В качестве литературы Сорокин ставит некоторые тексты «высокого» сталинского периода выше, чем их позднейшее диссидентское отрицание. В текстах и фильмах периода Большого террора он находит «мощь», которую нельзя снять с помощью простого отрицания утверждаемого содержания. Он одним из первых стал связывать соцреализм с первичными речевыми практиками, которые невозможно спустить сверху, навязать низам насильственным путем. И даже больше – вместо того чтобы пытаться «облагородить» этот язык «правильным», гуманистическим содержанием, лишив его связи с коллективной речью, он предложил принять всерьез эту форму и попытаться поработать со следствиями, которые из нее вытекают. В этом он был наследником обэриутов, «лианозовской школы» и московского концептуализма, также по-разному проблематизировавших соцреалистический метод, – то, как эта литература сделана. И в этом «как» растворилась значительная часть того, что она утверждает, и выявилось то, что она не утверждает, но что тем не менее наличествует в ней как наиболее существенное. Это неутверждаемое и стало главным предметом анализа. Только будучи имманентным этому неутверждаемому в утверждаемом, несказанному в сказанном, только овладев знаками соцреализма более виртуозно, чем его представители, можно подорвать эту традицию изнутри. Обычная пародия на нее бессмысленна, так как сама она глубоко пародийна. Апогеем внеположности в сорокинских текстах является перевод этой традиции в асигнификативный план, но перевод по ее же внутренним, но неосознаваемым законам.

Предложенный Сорокиным способ вписывания в традицию оригинален: он продолжает воспроизводить соцреалистический сказ и там, где – с помощью шокового действия или тайной, иллегальной речи – он

выходит за ее пределы. Другие концептуалисты – кстати, почти все они поэты (Холин, Некрасов, Пригов, Рубинштейн) – совершают трансгрессию внутри самой формы, не вводя аллогенный элемент в виде отклоняющегося действия, описанного с невозмутимой нейтральностью, и тем самым не нуждаясь в фекальной символической. Они преодолевают норму формальным путем: имитацией устной речи (Холин, Некрасов), серийностью (Пригов), выделением высказывания как несводимой единицы речи (Рубинштейн). Сорокин вносит в эти процедуры элемент, который он продолжает считать формальным, но который формальным не является, – шок. Дидактически он вроде бы необходим для демонстрации насильственности институционализированной речи, но он асоциален и чудовищен также сам по себе, вне какой-либо дидактики и ортодоксии. Писатель не довольствуется свободой от виртуозно освоенного канона, он хочет – и в этом, конечно, скрывается романтизм, о котором уже неоднократно говорилось, – быть перманентно неприемлемым, что роднит его скорее с де Садом, чем с концептуализмом. Эта задача в принципе не может быть групповой, даже если ставящий ее перед собой по другим причинам занимает в группе существенное место. Он ценен для группы прежде всего тем, что его от нее отличает. Желание создавать литературу как преступление не ново, и, ставя ее, Сорокин проходит те же порочные круги – глупо было бы, впрочем, отрицать их продуктивность, – что и Сад, Ницше, Батай, Арто. В его случае они не так интеллектуально проработаны, но они в его творчестве есть. Сюда добавляется еще одна проблема. Стремление делать литературу как преступление роднит этого автора с относительно небольшим числом литераторов и одновременно с огромным количеством тех, кто подходит к этой задаче с другой стороны, стремясь превратить преступление в искусство, оставаясь при этом более или менее анонимными. В постсоветский период число таких «художников» резко возросло, и Сорокин сосредоточился на понимании логики их поступков, стараясь сделать ее фактом литературы. Не случайно все герои его недавней пьесы «Щи» (1996) – разного рода «авторитеты» (повара в законе), их сообщники и «шестерки»; не случайно присутствие «новых русских» в сценарии «Москва» и в третьей части «Пельменей». Чтобы понять новую логику, Сорокин отрекается от литературы вторично, растворяя ее в доминирующем массмедийном шуме (ставшем заменой былой шоковой терапии). Литература теперь умерла не в той форме, которую придавал ей он, а вообще как таковая. Умерла как неактуальная и неконкурентоспособная. Но если раньше писатель избегал контактов с официальной литературой, считая свои тексты ее неприемлемой изнанкой,

не-литературой, то теперь стратегия изменилась: с новыми, массмедийными, образными формами господства он стремится установить позитивные отношения, не лишенные некоторой меланхолии (она связана с осознанием архаичности писательства как института). Хотя меланхолией дело не ограничивается: статус литератора после смерти литературы, в эпоху ее перманентной неактуальности также вдохновляет, стимулирует его.

Ошибаются те, кто представляет Сорокина певцом «новых русских». Конечно, в идеале он хотел бы быть неприемлемым и для них. Но тут у него нет наработанной дистанции, хотя он постоянно пытается ее нащупать. Дело осложняется тем, что новые хозяева жизни бессознательно реализуют существенную часть его литературной стратегии: они банально трансгрессивны и совершают шоковые действия без терапии. Эти действия существенно изменяют их язык: он перестает быть простым прикрытием и накапливает признаки явной агрессивности. Между речью и действием впервые за более чем три поколения возникает некое подобие соответствия, делающее переход от одного уровня к другому значительно менее шокирующим. После «Сердце четырех» в сорокинских текстах элементы любования начинают преобладать над критической функцией. Он все больше дегустирует неизвестное, иногда применяя к нему наработанные в предшествующий период приемы; у него, как и у всех остальных, пока нет собственной, органической дистанции от свежееобразовавшегося мира. Он знает, что поступками его новых героев управляет тайный язык действия, но код этот ему недоступен. Сорокин продолжает осуществлять свою сверхзадачу – создавать язык невозможного действия, но на новом этапе для этого сначала нужно разгадать тайный язык действительно совершаемых действий; в противном случае нельзя определить, чем совершенное, содеянное отличается от невозможного. Эта новая логическая задача занимает Сорокина в «Сердцах четырех» и в более поздних текстах. Из них практически полностью исчезает асигнификативная речь. Что и понятно – само действие становится асигнификативным и поглощает избыток авторского видения. Над письмом нависает угроза отождествления. Речь его новых героев превращается в криптограмму, которая нуждается в постоянной расшифровке, из принципиально пустотной она становится случайной, эмпирически пустой. Понадобился русский вариант психоанализа, позволяющий выделить язык травмы и притом совершенно непохожий на западный аналог. Автотерапия, на которую были ориентированы ранние тексты, становится терапией зрителя, слушателя, читателя. (Особенно явно это проявляется в сценарии

фильма «Москва», написанном почти целиком для Другого.) Ориентация на разоблачение соседствует в этих текстах с явной очарованностью, которую писатель хочет, но не всегда может скрыть. Он разоблачает то, к чему не приобщен сам, что видится ему с позиции обычного созерцателя. Впрочем, возможно, язык тайного действия, в отличие от коллективной речи, в принципе неразоблачаем: не исключено, что никто не способен выполнить по отношению к нему критическую функцию, наработать внутреннюю дистанцию. Во всяком случае, пока это так. Парадоксально, но чем больше современная русская литература приобщается к европейской традиции, тем более явно проступает ее специфика, отнюдь не сводимая к «родимым пятнам истории». Ее представители продолжают находиться в иных отношениях с интеллектуальной средой. В отличие от Кафки, Пруста, Роб-Грийе, Борхеса русский писатель – не интеллектуал, и поэтому то, что он делает, – это и больше и меньше, чем литература. Сорокин категорически отказывает литературе в праве на пророчество, видя в ней, с одной стороны, не более чем «знаки на бумаге», а с другой – постоянную возможность оставаться неприемлемым (этим он и отличается от Пелевина, который в других отношениях много позаимствовал у концептуалистов). Как эти два мотива (формальный и романтический) увязываются между собой, ясно не всегда. Легче прослеживается эволюция текстов во времени. Воздействие работ последних лет уже не гарантируется их структурой, их метод нащупывается писателем почти вслепую. Тем более ценны те точки, в которых удается ухватить что-то существенное, особенно их много в пьесах: «Дисморфомании», «Hochzeitsreise», «Шах». Однако на новом этапе эти точки не превращаются в систему, существуют как бы сами по себе, вызывают автономный интерес. Иначе обстоит дело с его ранними работами. Несмотря на их эзотеричность и ориентированность на относительно узкий круг знатоков, в последние годы у них появляется незапланированный и если и не массовый, то, во всяком случае, достаточно многочисленный читатель. В 1990-е годы Сорокин стал вычислять своего читателя, зрителя, слушателя и в большей мере писать-для (он даже специально пишет эссе, предназначенные для исполнения в определенной аудитории, которые не собираются публиковать; один из таких текстов, посвященных истории русской литературы, он зачитал в Университете им. Гумбольдта в Берлине). Но запланированные эффекты – вещь в принципе ненадежная. Они реже достигают цели хотя бы потому, что цель литературы имеет мало общего с намерениями автора. Фактически есть два разных Сорокина: сначала это не-писатель, создающий отлично структурированную литературу, а затем это писатель, стремящийся

создавать не-литературу. В первой задаче, конечно, больше романтизма и принципиальности: ссылка на «знаки на бумаге» не устраняет ее шоковых эффектов и в лучшем случае выполняет функцию анестезии. Нечто совсем другое – быть писателем после литературы, в эпоху ее неактуальности. В таком случае пишущий предпринимает попытку непосредственно присвоить слову достоинства образа, незаметно для себя заражая его всеми недостатками последнего, главным из которых является принципиальная, несводимая многозначность и следующая из этого непрочитаемость (ни один образ никогда не был прочитан в качестве образа). Из слов и при самых серьезных намерениях не складываются образы. Даже «вещизм» (chosisme) в стиле Роб-Грийе, за которым стоит пространство одиночества, еще неизвестное в русскоязычном регионе, в конечном итоге не вызывает к жизни никаких вещей, а лишь детализует их описание. Поэтому Ален Роб-Грийе становится в дополнение к писательству сначала сценаристом, а затем и кинорежиссером: он делает это якобы для того, чтобы восполнить, а на самом деле углубить образовавшееся зияние между словом и образом, не покрываемое никакой литературой. Возможно, подобный выход в режиссуру был бы естественным и для Сорокина, судя по тому, что он говорит в последние годы о литературе. Инсценируя тексты, он мог бы по-новому дистанцироваться от них, так как наработанная в 1980-е годы дистанция, по обстоятельствам, во многом от него не зависящим, подверглась эрозии, и теперь он фактически хочет преодолевать литературу уже не изнутри текста, а извне, внешними тексту средствами, что предполагает и иное средство выражения, например – кинорежиссуру.

Утверждение писателем неактуальности литературы странным образом сопровождается возрастанием интереса публики к текстам самого Сорокина. В России это относится к его ранним произведениям, которые затрагивают в современном читателе не запланированные пишущим ностальгические нотки, в Германии – к некоторым поздним пьесам, которые заставляют по-новому взглянуть на недавнее прошлое немецкого и русского народов. В 1990-е годы он вторгается в новые речевые пространства, где его бесспорный медиумический талант уже ничего не обеспечивает автоматически, хотя и продолжает создавать точки интенсивности, надолго приковывающие к себе читательское внимание. Он учится по-новому маркировать дистанцию. Дистанция этого последнего типа, особенно развитая у де Сада, является универсальной, то есть независимой от чего бы то ни было внешнего, ни от какой коллективной речевой практики, а в идеале – даже от Бога. Она поддается практически бесконечной экспансии, чем отличается от дистанции локальной, связанной

с контекстом, и в этом отношении неподконтрольной пишущему. Хрупкость этого вида локальной дистанции хорошо осознана Сорокиным в 1990-е годы. Первой попыткой изменить соотношение речи и действия, мотивировать действие изнутри были «Сердца четырех» (1991). За «жидкой матерью» уже не стоит санкция коллективной речи, она просто изготавливается, хотя и не имеет смысла; тем самым абсурд впервые совершается в речи и в действии одновременно. Это уже новый ход, от которого один шаг до романтизации определенного рода трансгрессивных, отклоняющихся действий в «Щах», в «Москве» и в «Hochzeitsreise». Как «Роман» завершает пейзажную линию в творчестве Сорокина, так «Сердца четырех» превращают шок в трансгрессию и завершают линию действия, претендовавшего быть чудовищным и не поддающимся обоснованию, а ставшего просто абсурдным.

В стихотворении Пастернака «Марбург» есть такие слова: «...и новое солнце в зените / смотрело, как сызнава учат ходьбе / туземца планеты на новой планиде». На «новой планиде» навыки ходьбы, приобретенные на старой «планете», не срабатывают – надо учиться ходить заново. Что-то из старых навыков, конечно, сохранится, но сам принцип ходьбы будет совершенно другим. Владимир Сорокин является одновременно классиком литературного соц-арта, фактически создателем прозы этого типа, и он же является складывающимся автором, который учится ходить на новой «планиде». Это не его индивидуальная прихоть. Учимся ходить мы все, и его пример лишь подтверждает общее правило. Советская планета, находившаяся в состоянии полураспада, производила на ее туземцев, особенно в последний период, впечатление необычайной стабильности: казалось, ей не будет конца. Когда же он все-таки наступил, непонятно стало другое: как она могла просуществовать так долго? Почему полураспад длился целых три поколения? Могли ли мы представить себе еще десять лет назад, что приватные занятия приобретут черты профессии, станут источником существования, пусть и довольно скромного? Не думаю, чтобы кто-то был тогда столь проницателен. Мы не любили, но и не ненавидели советский мир, поэтому мы не будем обустриваться на «новой планиде» по законам этого мира, как поступают многие шестидесятники. Наша ностальгия имеет во многом ритуальный характер. Но большинство обустривающихся в новом мире – люди старой закваски, и именно поэтому им надо выглядеть совершенно другими, радикально преобразившимися. Они хотят совершить невозможное: оттолкнуть от себя свое прошлое с максимально возможной силой, и оно возвращается к ним бумерангом, со всеми эффектами регрессивного повторения. Вчерашнее

обличение обнаруживает себя как заурядная форма объяснения в любви. Что делать тем, кто не особенно отождествлялся со старым, но и не ниспровергал его? Может быть, продолжать поступать как раньше, стараясь не соблазняться кажущейся радикальностью происходящего? Если бы СССР действительно был «планетой», наша сегодняшняя ситуация оказалась бы безвыходной. Но это был всего лишь искусственный остров, который открылся внешнему и тем самым в длительной перспективе создал условия созерцания, более или менее независимые от его существования как острова. Просто он еще кажется нам «планетой»; впрочем, ею может стать любой остров, если его закрыть на достаточно долгое время.

Но есть в творчестве Сорокина и повторяющиеся черты, независимые от смены периодов. Например, любовь к изысканной пище. Барт в книге «Сад, Фурье, Лойола» писал, что в романах де Сада всегда знаешь, что едят его персонажи, кулинарный код в них проработан исключительно четко. Гастрономия сближает Сорокина с Садам. Можно констатировать *crescendo* кулинарной темы в его книгах. Если в «Норме» она еще смазана, оттеснена на задний план обязательным поглощением брикетов с неаппетитным веществом, то в «Марине» уже есть несколько детально проработанных трапез (например, в ресторане с американцем) и разговоров на кулинарные темы (после секса с пианистом-виртуозом в начале романа). Эта тема нарастает в «Романе», где ей уделены десятки страниц. Например, поедая стерляжью уху с расстегаями, один из героев «принялся с серьезным видом доказывать, что именно стерляжью уху имел в виду Крылов, когда писал „Демьянову уху“. Петр Игнатьевич принялся возражать ему, толкуя о двойном, а может, и тройном содержании ухи, которой Демьян потчевал своего друга». После жареного поросенка со свекольным, морковным и яблочным хреном праздничный обед «плавно катится под гору» и завершается трехведерным самоваром, «сладкими пирогами, плюшками, ватрушками, печеньями, вареньем всевозможных сортов в разнокалиберных вазочках и розетках» и т. д. Трудно назвать большего гастронома среди современных русских писателей, чем Сорокин. (Один из лучших концептуальных авторов молодого поколения Павел Пепперштейн в книге «Диета старика», напротив, настаивает на непоглощении пищи в пользу ее чистого названия; из всех названных там продуктов – ватрушечка, яйцо, супы и т. д. – реально поглощаются только грибы, и то не как пища, а как галлюциногенный препарат.)

В «Hochzeitsreise» есть целые диссертации о том, какая пища идет, а какая не идет под водку, как следует пить этот напиток и чем закусывать, как готовится самое сложное блюдо китайской кухни – хрустальный

поросенок. Но своего апогея эта тема достигает в недавней пьесе «Ши», сюжет которой вращается вокруг мясной и рыбной кулинарии, попавшей под запрет в связи с победой «зеленых» (они и их сторонники именуется «экошвайнами») и ставшей уголовным преступлением. Главные герои этого драматического произведения – «повара в законе» Борщ Московский, Царская Уха, Рассольник, Баранья Котлета из Питера, Рысь-на-Вертеле, их менее авторитетные коллеги и «шестерки». Тайный блатной орден знатоков мясной и рыбной кухни замышляет завладеть уникальной коллекцией замороженных в специальных холодильных контейнерах щей и, продав «фальшак» французам, распределить основную часть коллекции среди братвы. Место в иерархии ордена определяется знанием старых, запрещенных кулинарных рецептов. Его члены постоянно «прогоняют рецептуру» борща, ухи, щей, котлет, и по виртуозности ответов можно судить об их положении в блатной среде. Здесь применен типичный сорокинский ход: триумф кулинарии связан с ее запретом и уголовным преследованием (действие пьесы разворачивается в XXI веке, когда за убийство курицы уже дают четыре года тюрьмы). В который раз материализуется пословица «запретный плод сладок». В условиях жесткого дефицита реальных запретов в современном обществе (к тому же существующие запреты сплошь и рядом не выполняются) писатель вводит виртуальный запрет. Его письмо не может функционировать вне запрета, преодолением которого оно является. При этом содержание запрета особого значения не имеет: это может быть «немецкая вина», мясная и рыбная пища или наркотики (как в «Dostoevsky-trip»). Главное – наглядно продемонстрировать фиктивность любого запрета, становящегося дополнительным стимулом к его преодолению. Писательские щупальца постоянно направлены в сторону того, что объявляется невозможным и в силу этого становится необходимым. Литература мыслится как эксцесс, предполагающий высокую степень репрессивности. Просто в 1980-е годы запреты не надо было изобретать, их и так было предостаточно, – а теперь изобретение запрета стало важной частью творческого процесса. Каждый запрет содержит в себе необходимость собственной трансгрессии, эксцесс. Единственное средство избежать эксцесса – это ничего не запрещать, но какое общество может позволить себе такое?

Впервые я познакомился с работой Сорокина в устном исполнении. Это было в 1986 году, когда Андрей Монастырский дал мне магнитофонную кассету с записью «Писем Мартину Алексеевичу». Они вошли в мою жизнь вместе с голосом исполнителя; интонации дошли до меня раньше самого текста, так что до сих пор, перечитывая пятую часть

«Нормы», я слышу модуляции голоса Монастырского. Устное проговаривание важно для судьбы многих других текстов этого автора. Читать их – значит также исполнять, всерьез принимая стремление Сорокина к миру, где, по крайней мере на бумаге, будет возможно все, а жизнь будет развиваться по своим, глубоко внелитературным законам.

Приемы и мотивы

Оскорбляющая невинность

Игорь Смирнов

And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

W. Blake. «Songs of Innocence», «Introduction»

1. Баловень немецкой прессы, Владимир Сорокин, чьи сочинения публиковались в издательстве Хаффманса, был предан ею на заклятие после выхода в свет в Германии его романа «Сердца четырех» (1993). Верена Ауфферман пришла к заключению в газете Die Zeit, что «роман не удался». Ей вторит Кристоф Келлер в Badische Zeitung: «„Сердца четырех“ – литературная капитуляция Сорокина». По-человечески можно понять критиков, возмущенных и смущенных текстом Сорокина, где речь идет об убийце матери, который привязчиво не расстается с ее, превращенным в жидкость и налитым в бидон, телом, и о многом подобном, – скажем, о мальчике, смакующем головку члена, отрезанного у его отца. По-человечески, и это значит: подчиняя себя нравственному императиву, блюдя уголовный кодекс, полагаясь на социальную справедливость. Что нельзя понять по-человечески, так это – человека. Тавтология не ведет к открытию. Человек, думающий о себе самом по-человечески, – масло масляное. Проза Сорокина требует от нас, чтобы мы взглянули на себя со стороны, чтобы мы толковали не ее, но себя. С какой именно стороны?

Удивительно, что гнев критиков низвергся на Сорокина в Германии так поздно. Почему не тогда, когда был переведен «Обелиск», где живописуется орально-анальный инцест дочери и матери? Почему не после «Месяца в Дахау», где рассказывается о русском писателе, съедающем на обед в нацистском концлагере еврейского мальчика? Ждали, что Сорокин одумается? В привычном гуманном самообольщении надеялись на то, что *l'enfant terrible* социализуется, когда повзрослеет? Или не догадались вовремя, что имеют дело не столько с литературой, которой, раз она всего лишь фантазирует, позволительна любая, даже самая непристойная и

злокозненная, дерзость, сколько с чем-то почти неопределимым, «нелитературным», как обозначил это Михаил Рыклин в «Террорологиях»^[4], неизвестным в своей неопределимости, понуждающим подойти по-новому к тому, что всегда составляет для нас данность, как бы хорошо известное, – к нам самим?

Аномальность Сорокина заключена в том, что он, как это ни провокационно и легкомысленно звучит, невинен. Написанное им с трудом поддается дефинированию, потому что в нас господствует чувство вины. Не будь его, нам не пришлось бы подразделять наши желания на нравственные и безнравственные, наши действия – на дозволенные и наказуемые. Виновность – причина социальности: подчинения всех всем, солидарного взаимоприспособления, диалога, то есть коммуникативно-прагматического самоуничижения, предпринимаемого семантически ради самооправдания.

2. Чтобы разобраться в невинности, придется начать с понятия вины, гораздо чаще, чем она, обсуждаемого в учениях о Боге и человеке. Мнение Зигмунда Фрейда насчет чувства вины – одно из самых влиятельных в наши дни, хотя его история человека и не выдержала критики. Изгнанные отцом из первобытной орды сыновья, считал Фрейд («Тотем и табу»), сговариваются и убивают родителя, чтобы захватить женщин, которыми тот безраздельно владел. Отношение сыновей к отцу неоднозначно, расщеплено: они и боятся его, и восхищаются его могуществом. Умерщвление отца приносит поэтому не только удовлетворение, но и угрызения совести, которые вытесняются в бессознательное и возвращаются затем в образах тотемного животного, Бога, «сверх-я», одним словом, в виде замещенного отца. Итак, в основе своей чувство вины, по Фрейду, эдипально.

Но виноват ли Эдип у Софокла в том, что он стал отцеубийцей и женился на матери? Он не подозревал о том, что совершает эти грехи. Только тогда, когда обе тайны раскрылись, он испытал раскаяние и наказал себя. Софокл связывает вину и знание, вернее, самосознание человека, постигшего свое происхождение. Сходную ассоциацию проводит Ветхий Завет: преступая заповедь Творца, Адам и Ева выясняют, кто они суть. Адам, из тела которого возникла Ева, – кровосмеситель, как и Эдип. «Эдип царь» и другие античные трагедии – Ветхий Завет греков, которых вовсе не стоит так настойчиво, как это делается в культурософии, противопоставлять иудейскому миру.

Если следовать не за Фрейдом, а за «Эдипом царем» и Ветхим Заветом, за двумя исходными в европейской культуре текстами о чувстве

вины, то напрашивается вывод о том, что оно зарождается в результате авторефлексии. Она формирует в нас то объектное, которое чем более оно объектно, тем более мертво. В этом вся трагедия я-объекта. Вина не результирует в себе «ничто» заброшенного в мир («бывающего») субъекта в его отношении ко «всему», каковым является бытие, как полагал Мартин Хайдеггер: «Das Dasein ist als solches schuldig...»^[5] *Homo sapiens sapiens* оказывается «ничем» в связи с самим собой. Мы не различали бы добро и зло, если бы не причиняли зла себе. Вина ценностна. Судьи и подсудимые, мы аксиологичны. Выколотые глаза Эдипа означают его погружение в себя, в темноту собственной объектности. Изгнание Адама и Евы из Эдема делает их подверженными смерти. Их самоопределение было суицидным. «Познай самого себя», – провозгласил Сократ и принял цикуту. «Всякое сознание болезнь», – занес в свои «Записки» подпольный человек Достоевского. Мы виноваты перед собой, мертвя себя и себя за это карая. Социальность – союз самоосужденных, добровольная каторга. Мораль зиждется на подозрительности и нездоровом воображении. Она подразумевает *необходимость* греха при *возможности* его избежать. «Wenn ich nicht da bin, bin ich schuldig»^[6]. Как раз наоборот. Поймав себя в нашей современности, мы становимся ответственными за нее, за историю, виновными.

То, что оба наших первотекста о вине делают равносильными самосознание и инцест, конечно же, не случайно. Половая связь с *alter ego*, с тем, кто зачал тебя или зачат от тебя (или зачат вместе с тобой как брат/сестра), есть овнешнивание авторефлексии, превращение ее в плоть, в материальный аналог духовной работы с самим собой. Кровосмешение запрещается из-за того, что оно, как воплощение самосознания, чревато виной. Не потребность в обмене (словами, женщинами, а в конечном счете товарами) табуирует инцест, как полагал Клод Леви-Стросс в «Элементарных структурах родства» (1947), но страх, которым сопровождается уход субъекта в себя. В «Эдипе царе» кровосмешение предсказано, оно есть до того, как стало фактом. В «Бытии» инцест предвосхищен вкушением плодов с Древа добра и зла. Инцест придает нашей вине телесную конкретность, физиологическую форму, *Gestalt*. Вместе с тем в текстах, где он изображен, ему предшествует некая, задающая эту форму, информация о ней. Надо думать, что такого рода последовательность в построении текстов отражает развертывание нашей психической реальности. Для человека в отдельности и для культуры в целом отправной, самой ранней точкой становления служит авторефлексия,

духовное открытие нашей вины. Инцестуозность здесь вторична, что бы ни утверждал по этому поводу Фрейд.

3. Члену общества, послушно исполняющему социальные предписания и тем самым *извиняющему* себя, кажется, что он безгрешен. Социальность побуждает нас рефлексировать о нашей социальной роли, о чужом нам, об ином, чем вина. Социальное бытие, торгуя индульгенциями, загоняет имманентное человеку чувство вины в область бессознательного, откуда оно вырывается в виде всяческих ошибок субъекта, напоминаний о его Большом заблуждении – о том, что грешное перед собой индивидное не исчезает без остатка в якобы безгрешном социальном. Сновидение – суд без судьи. В сновидении субъект остается наедине со своей ошибкой. Вне социальных уз он адекватен себе, виновному.

Психотерапевтический диалог Фрейда с пациентом, долженствующий спасти душевно нездорового человека от избыточного чувства вины, всегонавсего инсценирует социальность, сужая ее объем. По сути дела, Фрейд надеялся на то, что вина снимается в минимальном коллективе, образованном из двух лиц. Напротив того, Кьеркегор был убежден, что человек может расстаться с чувством вины в сверхобществе, в социуме, объединенном более чем просто социальными связями. В своем трактате о страхе Кьеркегор соотнес чувство вины с желанием свободы, прообраз которой являет собой грехопадение Адама и Евы. От вины избавляет вера. Ясно, что религиозность подразумевает возможность сплочения людей по ту сторону их групповых и индивидуальных различий.

Итак, социальный человек, не до конца стерший свою виновность, ищет иносоциальность (гипо- или гипертрофированную), чтобы не быть судьей себе.

Чем менее индивид включен в общество, тем более он отдает себе отчет в неизбежности вины. *Сознание* (а не просто чувство) вины свойственно асоциальным лицам.

Во-первых, глубоко религиозным, не от мира сего людям, не довольствующимся принятыми большинством нормами самоподавления и истязавшим себя индивидуально выбранной ими аскезой, – спортсменами веры (как выражался Иоанн Златоуст).

Во-вторых, в сознании вины пребывает и тот, кто противопоставляет обществу себя – как безусловность условному «символическому порядку», как неподменность желания – всяческим обуздывающим, подменяющим его запретам: аморалист и уголовный преступник. Им обоим, нарушителям социального договора, заведомо известно, что они подлежат обвинению, которому подвергает их общественное мнение или прокурор на суде. В

этой эгоцентрической борьбе против знакового поведения человек (подхватим словечко из «Бобка» Достоевского) заголяется и заголяет. Сильнейший аргумент аморалиста – его бесстыдно выставленное напоказ тело, каковое нуждается не в нравственных ограничениях, а в утолении голода и в удовлетворении полового инстинкта. Конечная цель преступника – отнять у жертвы даже ее последнюю собственность, одежду (что так пронзительно угадал Гоголь в «Шинели»). Смысл уголовного не столько в убийстве, сколько в присвоении чужого, чему убийство, отчуждение присваиваемого, лишь сопутствует и притом далеко не всегда. Безнравственность ведет свое психическое начало от эксгибиционизма, криминальность – от подсматривания за обнаженными телами, от вуайеризма: та и другая – от двух архетипов всех сексуальных извращений. Ведь именно наблюдаемое/наблюдающее эротическое тело полностью лишено возможности продолжить себя в родовой жизни, создать третье тело в половом акте. Лишь видение криминально-блудливо (ибо «видит око, да зуб неймет») и узурпирующе-неразборчиво в своей направленности на мир. И оно беззастенчиво, когда оно направляется на себя и требует, чтобы видящий был увиден во что бы то ни стало, любой ценой.

Одинаково асоциальные аскет и грешник сравнимы друг с другом, несмотря на их очевидное различие, отчего праведник так часто наделяется в литературе безнравственным и преступным прошлым.

Сорокин не имеет ничего общего ни с религиозной аскезой, ни с кинизмом, ни с преступностью, короче, с асоциальностью, которую ему – в той или иной из названных форм – нередко вменяют его интерпретаторы. Виня, не подозревая того, невинного. Пожертвовав собой, жертвуют в дальнейшем козлом отпущения. Пожертвование другим, чем «мое», должно быть жертвованием невинным. Жертвоприношение защищает человека от упрека, который невинный предъявляет виновному, даже не прилагая к тому никаких стараний.

4. Раз авторефлексия влечет за собой чувство вины, значит: невинный не ведает авторефлексии. Но что он тогда вообще ведает? Что он сознает?

Голос Другого в себе.

«Я» без схизмы – это канал связи с иным, чем человеческое (то есть виновное): прежде всего, с отприродным и потусторонним; это – медиальное средство, служащее для распространения естественных сигналов и сверхъестественного Откровения. Невинное знание не методично, оно не контролирует себя, оно ничего не знает о том, как оно вершится, оно не должно тратить усилий, чтобы осуществить гуссерлианскую «трансцендентальную редукцию», которая предзадана ему.

Невинное знание выступает как созерцание, если имеет дело с природой (о чем писал Ницше в «Так говорил Заратустра»), и как прозрение (религиозное или философское), будучи нацеленным на запредельное. Непорочна Богородица, медиум Святого Духа. Чиста Жанна д'Арк, внявшая призыву Бога. Безупречные в своих помыслах литературные герои неспроста то завзятые читатели, как Дон Кихот, то непревзойденные каллиграфы-копиисты, как князь Мышкин. Невинный Кандид у Вольтера – послушное орудие в руках его учителя (оправдывающего всякое Божие творение). Проводники – праведники. Христос, принявший на себя ошибку Адама, не вполне невинен. Он может понять заблуждающихся. Ангелы – коммуникативное орудие Господа.

Пергамент, бумага, телеграф, фонограф, радио, фото- и кинокамера, телефон, телекоммуникация и так далее – самые безгрешные из изобретенных цивилизацией вещей – разумеется, безгрешные до тех пор, пока мы не запятнали их девственность и не начали нагружать их нашим смыслом. До этого момента их, право, не в чем обвинить – они ничего не производят, они предназначены лишь для воспроизведения (нашего голоса и облика), для «нарцисстского» распространения тела субъекта вовне, как сказал Маршалл Маклюэн. Среди прочих устройств они воистину нищи духом. И в них есть нечто от Храма Господнего. Современный человек, крестясь на компьютер, поступает в духе традиции. Томас Эдисон вполне закономерно использовал для валика фонографа плохо подходящий сюда воск – субстанцию, традиционно считающуюся чистой. Производящие же технические приспособления всегда легко заподозрить в том, что они порождают опасность (в чем их упрекнул Хайдеггер), ибо первое, произведенное человеком на свет, было его смертью, заупокойным культом.

Разумеется, медиальные средства используются в военном деле. Но они существенно не похожи на все прочие инструменты войны. Медиальные средства придают разрушительности *символический характер*. Они ответственны за сигнализирование о ведении военных операций или за расстраивание сигнальных систем противной стороны. Если бы война была только символической, она была бы миром. Представление о том, что рост медиальных средств множит насилие, путает канал связи с ее содержанием, воспроизводство с производством, проецирует, как это свойственно нам, без вины виноватым, вину на невинных сих^[7].

Субъекту, переживающему чувство вины, недоступно мыслить чистоту в ее чистом виде. Вычленение невинности во всей ее специфичности не давалось философии. Ницше приравнял невинность к «новому началу», к «творческой игре» («Так говорил Заратустра»). Новое начало отрицает

старое. Творят, когда недовольны наличным. Преодоление (в том числе и человеческого в человеке) не бывает невинным. Оно вбирает в себя вину как свою предпосылку. Оно выносит приговор. История как прогресс, которую, собственно, и имел в виду еще-позитивист и антроподарвинист Ницше, говоря о невинности, порождает такую ситуацию, в которой есть виновный, но нет невинного. Прогрессирующее историческое изменение вводит вину и невинность в отношении квазидизъюнкции.

Существует, однако, и история как возвращение к первоистоку, как возрождение забытой истины, как приписывание вины не прошлому, а настоящему. К такому реверсу истории призывают все движения еретиков – от романских катаров до русских скопцов. Первые стремились восстановить утраченные, с их точки зрения, идеалы апостольского христианства, вторые подвергали себя кастрации, ссылаясь на, так сказать, прецедент – на то, что у Адама и Евы не было поначалу половых органов. И те и другие присваивали себе медиальную способность воспринимать и передавать Божественную энергию: катары распространяли ее в наложении рук, скопцы считали, что на них во время радений «накатывает» Святой Дух. В обоих случаях еретики, несмотря на все их внешнее несходство, верили в то, что они не обременены грехом: катары, то есть «чистые», называли посвященных в ересь «*parfait*», «*perfecti*»; скопцы радели в белых одеяниях («радельных рубахах»). Но, как ни парадоксально, скопцы, как будто вполне освободившиеся от скверны, вменяли себе в обязанность каяться с особым усердием. Что касается катаров, то они и воздерживались от половых контактов, и предавались греху с необузданностью, их невинность не была последовательной. За еретической аскезой проглядывает самоубийство: среди катаров была обычной *endura* (они морили себя голодом), скопцы расставались со своей плотью метонимически (*pars pro toto*). Возвращаясь к незамутненному истоку, человек вынужден затем рассматривать себя как снова попадающего в линейное время, как неумолимо движущегося туда, откуда он бежал, как принимающего на себя вину. Если исторический прогресс лжеразделяет вину и невинность, то исторический регресс дает в результате их конъюнкцию, лжеобъединение взаимоисключающих величин.

Невинность или есть, или ее нет. Невинным нельзя сделаться по собственной воле, которая борется с объектностью в субъекте и тем самым постоянно возобновляет таковую, чтобы не потерять себя. История – процесс волеизъявления. Невинность не исторична. Социальность формирует виновное бессознательное. Историчность делает его псевдосневинным.

5. Я не рискну пускаться в предположения об общем правиле, по которому складывается психика, не содержащая в себе чувства вины. Я не отважился бы заниматься реконструкцией психики и в частном случае Сорокина – не расскажи он сам о своем детстве в очерке под названием «Забинтованный штырь», помещенном в «Венском славистическом альманахе» (1992). Вот рассказ Сорокина о первой травме, испытанной им:

2,5 года. Родители обедали в одной комнате, я играл в другой. Возле окна стоял массивный письменный стол. Между ним и батареей парового отопления оставалось небольшое пространство, куда я и забрался. Уцепившись руками за край стола, а ногами упираясь в батарею, я полез на стол. На трубе батареи стоял кран со снятым вентиляем, его острый штырь был наклонен в сторону стола. Сорвавшись со стола, я налетел затылком на штырь крана и повис на нем. Удар был сильным, и я потерял сознание <...> Меня сняли, я очнулся и заревел <...> Во избежание повторения травмы штырь крана обмотали бинтом, а стол придвинули к батарее. Залезая на стол, я дотягивался до мягкого округлого штыря и с удовольствием трогал его.

Тот, для кого приемлемо представление о невинности как о чем-то, что соперничает с авторефлексией, сделает из приведенной цитаты только один вывод: самосознание невозможно для Сорокина вне воспоминания о невыносимой боли, от которой спасает обморок, неконституированность личности, блаженная индифферентность.

Прав я или нет, вникая в начало сорокинского характера, непреложно то обстоятельство, что невинность – случайное и органическое свойство тех, кому она дается. Ею нельзя овладеть не только по своей, но и по чужой воле. Иначе говоря, ее не удастся воспитать. Педагогика разграничивает добро и зло, знание и незнание, она сотворена чувством вины и сотворит его. Возвращение людей в природу путем воспитания, к чему стремился Руссо, объявивший, что «человек рожден животным» («Эмиль, или О воспитании»), означает поражение педагогики.

Невинность редка, реже таланта, обречена быть меньшинством даже среди меньшинств, бросает вызов якобы плюралистическому обществу. Бесспорно невинным в русской литературе, поглощенной, как хорошо известно, то покаянием, то обличением пороков (то опорочиванием даже покаяния), был разве что агнец лингвистики Велимир Хлебников, потерявший «я» в способности к артикулированию, в медиальной среде

звуков речи, обладавших для него собственным смыслом, помимо и сверх того, который вкладывает в их сочетание референциально эксплуатирующий свои голосовые данные человек. Бесспорно? В беспорочности Хлебникова начинаешь сомневаться после чтения текстов Сорокина.

В чем растворил свое «я» Сорокин? Не в природе и не в Боге; звукоречь дается ему, зайке, с большим трудом. Тексты Сорокина не созерцательны, и в них царит противоестественное. Они не приносят читателям сведений о запредельном. В них, то и дело деградирующих к зауми без ума, к сугубому «за» что-то значившего слова, не найти веры в творческую мощь живой речи, говорящей больше, чем говорящий (на что уже обратил внимание Борис Гройс в одной из своих статей о московских «концептуалистах»).

Невинность Сорокина в высшей степени оригинальна. Другое выбрало его своим резонатором – как таковое. Можно назвать это Другое апофатическим. Оно внечеловечно не в качестве объекта (то есть природы) и не в качестве субъекта (то есть Бога). Собственным содержанием сорокинское Другое не обладает. Вина, с которой конфронтирует пустое Другое, то есть медиальность, не насыщена никакой информацией, ложится на всех, оказывается общечеловеческим достоянием, становится антропологической константой. Сорокин имеет дело не с феноменальной, но с ноуменальной виной. Оставаясь инвариантной при многообразных превращениях, вина выступает для него как предмет собирательного гносеологического интереса. Сорокинские тексты, сообщающие о вине без обвинения, способны спровоцировать кого угодно, но только не того, кого тянет к себе человековедение. Антропологу: читай их!

Уже в первом своем романе «Очередь» Сорокин написал о беспредметности ценности: люди становятся в затылок друг другу, не зная, что они хотят купить. Для невинного автора ценности не дифференцированы. В концовке «Очереди» ее главный герой получает в половое распоряжение продавщицу. У этого финала несколько планов. Но среди них есть и центральный. Катарсис возможен в аксиологизированной действительности как обладание медиумом (ведь роль продавщицы – быть посредницей между производителями и потребителями товарной продукции). Что именно этот аспект заключительной романной сцены – основной, подчеркнуто совершающимся в ней переходом от до того семантически связного текста к длинной веренице междометий и затем к не заполненным никакими знаками белым страницам^[8] – к медиальности-в-себе. Помимо всего прочего, Сорокин в концовке «Очереди»

метафикционален: он обращает наше внимание на природу всякого катарсиса, который медиумократичен, в котором победу над виной одерживает медиальность, воплощаемая то трагическим хором, то голосом не вовлеченного в изображаемое действие резонера, то – в случае метафикции – пустым местом текста. (Лев Выготский понял в «Психологии искусства» (1925) этот смысл катарсиса на формалистский лад как торжество эстетической формы над материалом. Между тем катарсис в виде смеха и плача, преобразующих человеческое тело в резонаторное устройство, в самосотрясаемую субстанцию, случается не только в искусстве, но и в повседневности.)

Чтобы выяснить ту цель, которую Сорокин преследовал в позднее написанном романе «Тридцатая любовь Марины», нужно вспомнить знаменитое определение медиальных средств, выдвинутое Маклюэном. Их содержанием, утверждал Маклюэн, служат они сами (так, кинофильм может отсылать зрителей к опере и т. п.). Маклюэн недалек от Хлебникова с его русским языком, манифестирующим универсальный язык человечества. Я не собираюсь ни оспаривать Маклюэна, ни соглашаться с ним. Мне важно сказать, что медиальность в квадрате, медиальность-для-себя, а не в-себе, медиальность, не пустая хотя бы автореференциально, оказывается у Сорокина недостаточно невинной. «Тридцатая любовь Марины» повествует о диссидентке, лесбиянке и клептоманке, заочно влюбленной в Солженицына. Встретив секретаря заводского парткома, Марина впервые в жизни завершает половой контакт с мужчиной оргазмом, растворяет свое «я» в рабочем коллективе и становится медиумом партийно-государственной пропаганды: роман завершается внутренним монологом Марины и ее товаров, сложенным из штампов советской журналистики. Катарсис Марины, сделавшейся медиумом медиальных средств в духе Хлебникова/Маклюэна, показан Сорокиным как псевдоочищение героини от ее политико-нравственно-уголовной провинности перед обществом. Мир гетеросексуального оргазма и трудового самозабвения тот же самый, что и мир идеологического бунта, половых извращений и воровства: секретарь парткома повторяет обликом Солженицына, вдохновлявшего Марину раньше.

Вне пустой медиальности, которую демонстрируют чистые страницы в «Очереди», вина для Сорокина неизбывна. В одном из его новейших текстов, в «Hochzeitsreise», блудливая русская еврейка старается перевоспитать молодого немца, тяготящегося преступлениями нацистского режима и способного к половому акту только после того, как его избивает женщина. Проехавшись по нынешней Германии в эсэсовской форме,

мазохист на время забывает свои сексуальные привычки, но затем, зайдя на экологическую выставку и увидев крюки для ловли крокодилов, возвращается к прежней половой практике (первая редакция пьесы). Неважно, перед кем виновны – перед людьми или перед природой, – важно, что психотерапевтика карнавальна, что она меняет местами пациенса и агенса вины, что она требует от субъекта работы с виной, а не жизни без вины.

Человек долга, вины осмеивается Сорокиным: в «Обелиске» дочь обрекается на скатофильный инцест с матерью, потому что так заповедал отец, героически погибший на фронте. Но этот рассказ вовсе не исчерпывается скатокомикой, он весом познавательно. Инцест, если следовать Сорокину, связан с субъективно ощущаемой виной перед умершими членами семьи. Родство с покойником переводится инцестуозной личностью в родство с сексуальным партнером. Инцест пролагает родству путь из царства Танатоса во владения Эроса – грязного, заземленного, чудовищного в той мере, в какой на него налагает свою печать им искупаемая смерть. К тому, что я сказал прежде о запрете кровосмешения, нужно присоединить после разбора «Обелиска» еще одно соображение. Табу инцеста взаимосоотнесено в архаической культуре с разрешением на половой акт с предками и ушедшими в мир теней близкими: с тотемным животным, с Землей, принимающей в себя усопших, с почившими мужьями, чью смерть бывают обязаны разделить их жены, и т. п.

Вина человека у Сорокина – продукт воображения: в пьесе «Дисморфомания» на сцену выводятся душевнобольные, которым только кажется, что их тела ложно устроены. После того как зритель знакомится с историями болезней, сумасшедшие разыгрывают абсурдный театральный монтаж, составленный из «Ромео и Джульетты» и «Гамлета» – драм, толкующих о том, как приносят себя в жертву принципам (любви, мести). Актерствует, по Сорокину, тот, кто воспринимает свое тело в качестве порочного и жаждет метемпсихоза. В роли пожертвователя собой актер у себя дома, он рассказывает о себе, автотематичен. Мы театральны и, если брать глубже, ритуалистичны, потому что мы виновны. Безумие охватывает игрой жизнь индивида в ее целом, тронувшийся умом лишен какого бы то ни было неигрового, практического, доверяющего его живому телу психизма.

Тягчайшие преступления, на которые пускаются герои романа «Сердца четырех», ничем не мотивированы. С самого начала злодейств эти герои ставят себе главной задачей совершить коллективное самоубийство далеко

в Сибири. «Сердца четырех», заклеенные немецкой критикой как никчемный литературный эпатаж, исследуют психогенезис вины вплоть до ее исходной точки: виноват тот, кто превращает свое субъектное в объектное, кто сознает себя самоубийственно. Тому же исследованию посвящена первая часть «Нормы», изображающая копрофагию, которая здесь вменена в обязанность всем советским гражданам вне зависимости от их социального ранга. В авторефлексивности Сорокин видит поедание коллективным телом его собственных отбросов, самонаказание. Брикетты, регулярно поглощаемые членами советского общества, изготавливаются из детских фекалий: ребенок дает знать о себе, когда взрослый себя карает.

Тексты Сорокина эпатируют уже по той причине, что они не считаются с социальностью, мнящей себя тем пределом, за которым исчезает вина. Они, однако, более чем скандальны. Они «достают» не только общество, но и индивида. Они не исключают из рассмотрения то, что исключается из человеческого тела: газы, фекалии, мочу, мокроту, кровь. Помимо всех прочих границ, существует еще и порог, отделяющий текст от тела. В тексте как в том, что экстрагировано из тела со смыслом, нельзя говорить о том, что экстрагируется из тела бессмысленно, по соматической необходимости. Для Сорокина это табу незначимо. Живописуя в отвратительных деталях выбрасываемое из тела, он компрометирует текст. В «отвратительных»? Да, с точки зрения фило-, но не антропологии.

Апофатическое Другое могло найти себе единственно подходящее место реализации – литературу, ни истину, ни ложь. В то же время литературный текст, как и любой прочий, едва ли отвечает запросам Сорокина, апологета не замутненной смыслом медиальности (сходное разочарование литературы в ее литературности происходит в поэзии Льва Рубинштейна, обнаруживающей, что она мало чем отличается от практической речи). Кто может сказать больше правды о литературе, чем дезертировавшие из нее? Сорокин написал роман под названием «Роман»; герой этого текста по имени Роман самым bestiальным образом уничтожает сельскую идиллию, нарисованную в духе гончаровского «Обрыва» и прочей русской классики, и убивает себя. Литература (роман) не удовлетворяет Сорокина, который не способен существовать вне литературы. Сорокин делает литературоведа безработным и заключает писателя в концлагерь («Месяц в Дахау»). У абстрактной, ни о чем не оповещающей нас невинности нет соответствующего ей дискурса. В «Романе» есть только «чужое слово», на которое автор, вопреки Михаилу Бахтину, не отзывается диалогической репликой. По мере своего

развертывания оно самоуничтожается. Медиальность противостоит вине у Сорокина как несказуемость, как изобретение, но не как его использование. Знак значим, саморазрушаясь. Сорокинский идеал – семиотика, не загрязненная семантикой, идеал семиотика, которому, если взять Чарлза Морриса, хотелось бы освободить человека из «паутины слов» (точно так же безразличны к семантике стихотворения Д. А. Пригова, способные манифестировать любой тип лирического «я»). Не имея «своего» слова и демонстрируя читателю исчезновение «чужого», Сорокин тем не менее сохраняет в «Романе» текст как некую конструкцию, как черный ящик, содержание которого исчерпывается его входом и выходом и перекликается в этом отказе принуждать медиальность к семантической с новейшей западной философией, не желающей более навязывать ни малейшего значения пробегающим по каналам связи комбинациям и рекомбинациям сигналов^[9]. Предоставим слово самому Сорокину: «Я не переоцениваю литературу вообще. Для меня это бумага, на ней какие-то типографские значки»^[10]. Если невинный авторефлексирует, то бессодержательно.

Black box – неудачное словосочетание применительно к прозе Сорокина. Речь должна была бы идти о *white box*; если читателю, воспитанному на Набокове, вздумается разгадать загадку Сорокина, то тайна его «Романа», состоящая в ее отсутствии, останется для него за семью печатями.

P. S.

«Оскорбляющая невинность» была впервые опубликована в альманахе «Место печати» (1995. Т. VII), который издавал Николай Шептулин. Во многом благодаря его самоотверженному энтузиазму московский «концептуализм», возникший в 1970-е годы, сохранил групповое самосознание и в конце XX века, позднее утраченное. В 1999 году я включил «Оскорбляющую невинность» в слегка переработанном виде в состав книги «Номо homini philosophus...». Теперешнее переиздание текста объединяет обе его редакции.

Мое представление о раннем творчестве Владимира Сорокина, изложенное в «Оскорбляющей невинности», не изменилось, хотя со времени публикации статьи прошло много лет, – изменился сам автор. После «Сердце четырех» он в течение девяти лет не написал ни одного нового романа. Когда в самом конце 1990-х годов в свет вышло «Голубое сало», стало ясно, что Сорокин занял по отношению к «концептуализму»,

одним из столпов коего он был, скептическую позицию. «Голубое сало» не только отменяет традиционную литературу, как это было в «Романе», но и ставит под сомнение попытки продолжить ее в «остраненной» форме – как бы не изнутри, а извне художественного творчества, как бы после его эндшпиля. Сорокин убеждает читателей «Голубого сала», что репродуцирование «чужого слова» при стирании авторского дает результаты, далекие от совершенства, страдает неполноценностью. После своего конца литература переживает не еще одно (деконструктивистское) рождение, а вырождение. В «Трилогии» («Путь Бро», «Лед», «23 000») Сорокин изобразил избранников, которых можно среди многого прочего трактовать и как круг «концептуалистов», терпящих поражение. «Трилогия» подвергла критике то, что было предпосылкой мировидения в ранней прозе Сорокина, – абсолютное Другое, не отягощенное всечеловеческим чувством греховности, медирующее между земным и космическим. Выход из самоотрицания Сорокин нашел в историзме – не в том, о котором я говорю в «Оскорбляющей невинности», не в падком на новое и не в консервирующем старое, а во всеисторизме, вбирающем в себя и в «Дне опричника», и в «Теллурии» сразу прошлое, настоящее и будущее. Любое повествование знакомит нас с какой-то историей. Поздний Сорокин не столько рассказывает истории-stories, сколько посягает на то, чтобы сделать нарратив равновеликим истории-history как целостности. Сорокин изменился. Но остался, как был, максималистом.

Как будто всего лишь камерный текст, «Метель», разошелся в Германии тиражом 30 000 экземпляров. Самые сенсационные писатели Запада, Мишель Уэльбек и Джонатан Литтел, исследуя зло, делают в литературе примерно то же самое, что задолго до них предпринял Сорокин. Как выяснилось, то немногое, что Россия может продать миру, нефть и газ, – ненадежный товар, падающий в цене. Стоимость созданного Сорокиным растет. Не тем торгуем. В том, что Сорокин в свое время отказался от карьеры инженера-нефтяника ради живописи и литературы, есть провиденциальный смысл.

«Лед тронулся»

Пересекающиеся периоды в творчестве Владимира Сорокина (от материализации метафор к фантастическому субстанциализму)

Дирк Уффельманн

...он пытается стереть время своего поколения, а точнее, время посткоммунизма...^[11]

Крушение нормы в языке и литературе

Постреволюционные 1920-е и постперестроечные 1990-е годы описываются как эпохи резких перемен, крушения норм русского языка^[12]. Настоящая статья посвящена второму из этих периодов, а точнее – соотношению языковых процессов и литературной практики неоавангарда (московского концептуализма), представителем которого является Владимир Сорокин. Поскольку московский концептуализм возник в 1970-е годы, я кратко охарактеризую и то, что происходило между 1920-ми и 1990-ми, то есть укажу на предпосылки второго периода общего нормативного сдвига, равно как и творчества Сорокина, в терминах укрепления/нарушения норм.

Попытки создания революционной пролетарской культуры были оставлены в Советском Союзе сравнительно рано, и им на смену пришли консервативные идеалы «культурности»^[13]. Если сталинистское укрепление традиционной эстетики (социалистический реализм) в 1930-е годы способствовало частичному возвращению в официальную культуру прежних языковых и эстетических норм, то в «ждановскую» эпоху (1946–1953) механизмы контроля свыше привели к стандартизации советской культуры, сделав ее провинциальной и ханжеской. Культура эпохи «оттепели» не задавалась вопросом о пересмотре языковых и поэтологических норм. Лагерной лексике, которую Солженицын использовал в повести «Один день Ивана Денисовича» (1962), было позволено лишь на короткий срок появиться в подцензурной литературе. Таким образом, позднесоветское общество оставалось в тисках моральных

ограничений и запретов, которые отстаивали различные социальные группы: одни притворно (партийные функционеры), другие – из идеалистических соображений (преимущественно школьные учителя и ригористы-диссиденты). Как официальная, так и диссидентская литература выступала за «гиперморалистический» гуманизм, обнаруживая при этом не слишком отличающиеся друг от друга эстетические предпочтения^[14].

Наряду с советской и антисоветской развивалась еще и другая литература – асоветская, которая смещала «гуманистические» нормы, насаждая свои «цветы зла»^[15] и расширяя язык письменных текстов таким образом, чтобы он включал в себя и обценную лексику (мат), и материализацию внутри повествования жестких метафор. В то время как большая часть советского общества по-прежнему не могла выбраться из кокона табу и ханжеских норм, небольшая группа авторов уже предвидела те пути развития, которые в языковой реальности массовой культуры стали заметны только с началом перестройки.

Каким бы справедливым ни казался тезис о том, что именно 1990-е годы стали периодом крушения языковых норм, по отношению к поэтике отдельных авторов он должен приниматься с рядом оговорок, имея в виду предвосхищения и одновременность возникновения многих поэтологических явлений. Прежде всего, обращает на себя внимание то обстоятельство, что некоторые «избранные» авторы более раннего поколения, возможно, предвидели и даже подготавливали и инициировали грядущие крупномасштабные нарушения норм в популярной и массовой культуре. Большинство из них можно в той или иной мере отнести к контексту московского концептуализма – к тем, кто принял самое активное участие в подготовленном Виктором Ерофеевым сборнике «Русские цветы зла»^[16]. Репутацию наиболее радикального из этих писателей, художников и теоретиков заслужил Владимир Сорокин. Ерофеев характеризует его так: «Ведущий монстр новой русской литературы <...> он взрывает их (тексты. – Д. У.) сломом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии»^[17].

Эта характеристика весьма репрезентативна для восприятия сочинений Сорокина; даже симпатизирующие ему критики не могут удержаться от того, чтобы не назвать Сорокина «жестоким талантом» (*Grausames Talent*)^[18] или *enfant terrible*^[19]. Что же касается менее благожелательно настроенных читателей, то они находят его тексты элитарными^[20] и/или скучными^[21], что в свою очередь вынуждает его

...произведения Сорокина, в частности, могут быть прочитаны как страстный ответ обществу, построенному на лицемерии и фальши, где грандиозные претензии на моральную правоту сочетаются с едва ли не беспрецедентной способностью к насилию. В подобном обществе сам язык подвергается надругательству и, вместо того чтобы служить средством общения, становится инструментом контроля и отрицания. Насилие совершается как над значением, так и над человеческими жизнями.

Произведение Сорокина «вос-производит» это насилие на нескольких уровнях. <...> Тот шок, который эти сцены (изнасилование, убийство, инцест, каннибализм, расчленение, садомазохизм, копрофилия и дефекация. – Д. У.) вызывают, однако, связан, прежде всего, с языковыми смещениями^[29].

«Норма», как и другие ранние сорокинские тексты, нарушающие нормы, восходят к концу 1970-х – началу 1980-х годов: это «Первый субботник» (1979–1984) и «Очередь» (1983), за которыми последовали «Тридцатая любовь Марины» (1982–1984), «Роман» (1985–1989), «Месяц в Дахау» (1990) и «Сердца четырех» (1991). Деструктивные тенденции этих прозаических текстов, таким образом, предшествовали крушению языковых норм. При этом они не оказали никакого влияния на массовую культуру.

Вплоть до конца 1990-х годов Сорокин оставался писателем, читаемым по преимуществу другими авторами-концептуалистами и теоретиками неоавангарда, русскими эмигрантскими литературными критиками, а также несколькими немецкими профессорами и молодыми исследователями^[30]. До начала 1990-х тексты его произведений имели хождение в узком кругу единомышленников в виде *самиздата*, а также *тамиздата* – во Франции, Великобритании и особенно в немецкоязычных странах. Популярность Сорокина за рубежом была в конечном итоге замечена и в России. Правда, имели место некоторые странные преувеличения: так, в 1993 году Игорь Левшин объявил о том, что в Германии якобы было защищено тридцать пять диссертаций по творчеству Сорокина^[31]. Тем не менее нельзя отрицать, что первая конференция, посвященная исключительно Сорокину, прошла в Мангейме в 1997 году и что на ней выступали главным образом немецкоязычные

ученые^[32].

Этот всплеск интереса западного академического сообщества к произведениям Сорокина, однако, не сделал более легким их «реимпортирование» в Россию. Его тексты казались чуждыми не только из-за нарушения содержательных и языковых норм, но и из-за якобы очевидного «западного происхождения». В конечном итоге писатель получил известность за пределами ученых кругов: это произошло после того, как в 2001 году он появился на телеэкране в реалити-шоу «За стеклом». А в 2002 году пропутинская молодежная организация «Идущие вместе» парадоксальным образом подстегнула известность Сорокина направленными против него акциями. Назовем хотя бы торжественную церемонию разрывания его книг и бросания их в огромный пенопластовый унитаз, поставленный возле Большого театра. Главным объектом негодования «Идущих вместе» была сцена в романе «Голубое сало» (1999), изображающая половой акт между Хрущевым и Сталиным. 11 июля 2002 года некий Артем Магунянец подал на Сорокина заявление в милицию. Писатель обвинялся в нарушении 242-й статьи Уголовного кодекса Российской Федерации, касающейся распространения порнографии, однако 25 апреля 2003 года дело было прекращено.

По иронии судьбы именно благодаря этим нападкам Сорокин и получил известность в России. Подозрительно относящиеся к подобным эффектам критики даже склонялись к тому, что вся история представляла собой рекламную кампанию, организованную в целях продвижения Сорокина^[33]. Как бы то ни было, скандал наконец-то сделал «возмутительного» автора не просто каноническим, но еще и популярным^[34].

В свете вышесказанного напомним суждение Йохена Ульриха Петерса: имея дело с литературой, которая нарушает нормы и освобождается от табу, особенно важно принимать во внимание формы ее рецепции^[35]. Это касается и нашей задачи – попытки выделить в творчестве Сорокина определенные периоды или, по крайней мере, наметить те или иные тенденции. Даже открыто враждебные рецензии могут подсказать, где лучше искать поворотные моменты или скрытые единства, как лучше сопоставлять полученные в результате анализа результаты с «авторрецепцией» Сорокина, выраженной в его интервью^[36]. Все это помогает расширить горизонты академического исследования, однако не может дать всеобъемлющей интерпретации каждого произведения. В «неэлитарной» рецепции явные, проявляющиеся на поверхности

особенности текста (связность или разорванность повествования, грубость языка, темы секса и насилия) обычно оказываются важнее вопросов метадискурсивности и литературности. Анализ взаимоотношений между этими элементами особенно важен для тех книг Сорокина, которые были опубликованы после 2000 года, поскольку позволяют выявить не только инновации, но и элементы, связывающие различные периоды его творчества.

Проблемы периодизации

Вопрос о возможности четко выделить периоды в творчестве Сорокина возник в связи с широко обсуждавшейся темой «нового Сорокина», явившегося после 2002 года. Многие читатели восприняли «Лед» (2002) как веху, отмечающую отход писателя от прежней концептуалистской эстетики. Но далеко не все отнеслись к этому так благожелательно, как Вознесенский и Лесин, которые заявили в начале своей рецензии, что «Сорокин пишет все лучше и лучше»^[37]. Однако, когда рецензенты попытались развернуть тезис о дистанции между прежним и «новым» Сорокиным, стало очевидно их явное неодобрение «порнографии» и «постмодернизма» в ранних вещах писателя и предпочтение им нового «реализма»: «От порнографии к чистому реализму, от постмодерна к добротной фантастике. <...> Первая часть („Лед“, соответственно, вторая) большой эпопеи, которая, по-видимому, должна представить нам нового Сорокина. Не того, что читатель знал прежде. Не „постмодерниста“ или „порнографа“, а респектабельного „русского писателя“»^[38].

Среди ученых, знакомых с текстами Сорокина, едва ли найдется хотя бы один, кто готов безоговорочно подписаться под тезисом о внезапной «смене парадигм в его литературной работе»^[39]. Этот тезис приводится в кавычках как чье-то чужое мнение: «„Новый Сорокин явился!“ Новый – значит, с одной стороны, не шокирующий закомплексованного читателя обилием мата, фекально-генитальных и некрофильских наворотов, а с другой, не радующий читателя „продвинутого“ тем же набором»^[40].

Если не считать споров о рождении «нового Сорокина», которые ведутся с 2002 года, то исследователи предложили не так уж много вариантов периодизации творчества писателя. В 1998 году Рыклин предпринял попытку выделить в нем три фазы на основании доминирования того или иного жанра^[41]. Исходя из этого, он выделил «до-

романный» период, начавшийся со сборника рассказов «Первый субботник» (1979–1984) и включающий внутренне разнородный псевдороман «Норма» (1979–1983), а также фиксирующий устную речь текст, озаглавленный «Очередь» (1983). За этим последовал «романный» период, куда входят «Тридцатая любовь Марины» (1982–1984), «Роман» (1985–1989), «Месяц в Дахау» (1990) и «Сердца четырех» (1991). Затем, согласно Рыклину, Сорокин возвращается к стихии устной речи в свой «построманный» период, отмеченный драмами «Дизморфомания» (1990), «Hochzeitsreise» («Свадебное путешествие», 1994–1995), «Щи» (1995–1996) и «Dostoevsky-trip» (1997), драматическими элементами в «Пире» (2000) и «Концерте»^[42] и сценариями «Безумный Фриц» (1994) и «Москва» (1995–1997). Эта периодизация явно несовершенна. И не потому даже, что ограничена временными рамками (Рыклин предложил ее в 1998 году), а потому, что критик сосредоточен исключительно на жанре и «устной речи». Предложенную Рыклиным типологию можно было бы продолжить до нашего времени. В этом случае романы «Голубое сало» (1999), «Лед» (2002) и «Путь Бро» (2004) станут приметой второго романного периода^[43]. Однако периодизация, основанная только на жанре, исключает другие, не менее важные аспекты, такие как язык, повествование и онтологические пресуппозиции.

Жанровая типология имеет некоторое отношение к теме «нового Сорокина». Хотя это выражение стало использоваться только после публикации романа «Лед», похоже, имеет смысл поискать признаки предполагаемой перемены в творческой манере писателя еще в конце второго романного периода, когда появилось «Голубое сало». Несмотря на политически окрашенное общественное возмущение против того, что в этом романе опознавалось как «порнография», именно в нем стал ощутим отказ Сорокина от единообразных механизмов шокирующей деструкции. «Голубое сало» открывает ряд «неометафизических» романов («Лед», «Путь Бро»)^[44]. С ретроспективной точки зрения, однако, «неометафизическую» тенденцию можно проследить еще раньше, вплоть до «Сердец четырех». Этот роман, опубликованный в 1991 году, в эпоху распада Советского Союза, как нельзя лучше воплощает деструктивную тенденцию и одновременно знаменует начало отхода Сорокина от поэтики нарушения норм, столь характерной для его ранних сочинений.

Исходя из этих соображений, я хочу предложить другую периодизацию, учитывающую перемены в авторском отношении к языку, повествованию, сюжетике, а также стоящие за ними онтологические

пресуппозиции. Задача заключается не в том, чтобы четко разграничить периоды, а в том, чтобы обозначить некие тенденции, которые могут пересекаться и совмещаться во времени. Первую и самую раннюю из этих тенденций, которая явно прослеживается в произведениях Сорокина, можно назвать *материализацией метафор*, вторую – *эмоциональным позитивизмом*, третью – *фантастическим субстанциализмом*.

Онтологическая пресуппозиция первой тенденции такова: ничто не существует за пределами метафор (и их материализаций), (текстуальная) действительность создается (деструктивным) языком. Чтобы описать эту тенденцию в произведениях Сорокина, можно принять предложенную Рыклиным интерпретацию советской реальности как трансгрессивной «речевой культуры»^[45]. Деструкция одновременно и сюжета, и языка, ставшая визитной карточкой Сорокина, наиболее явно проявляется – помимо вышеупомянутой «Нормы» – в романе «Роман». Это сочинение в моих терминах можно охарактеризовать как «Täter-Text» (текст о преступнике / преступный текст)^[46]. После чрезвычайно длинного неореалистического вступления^[47] главный герой по имени Роман получает свадебный подарок: топор с надписью «*Замахнулся – руби!* (курсив автора. – Д. У.)»^[48]. В соответствии с типичным для поэтики материализации деструктивных речевых актов образцом Роман следует этому указанию и совершенно спокойно принимается рассекал головы гостям на своей свадьбе. Повторяемость убийств отражается в единообразии примыкающих друг к другу предложений:

Роман подошел к печке. Крайним на печке лежал Петр Горохов. Роман взял его за руку и потянул. Петр Горохов упал с печки. Роман ударил его топором по голове. Петр Горохов не шевелился. Роман потянул за руку Ивана Горохова. Иван Горохов упал с печки и заплакал. Роман ударил его топором по голове. Иван Горохов перестал плакать. Роман потянул за руку Степана Горохова. Степан Горохов упал с печки и заплакал. Роман ударил его топором по голове^[49].

Единообразие этим, однако, не ограничивается: дальше оно лишь усиливается за счет предложений, состоящих только из подлежащего и сказуемого: «Роман пополз. Роман остановился. Роман вздрогнул. Роман стукнул»^[50]. Заключенный в эти синтаксические рамки, текст заканчивается известием о том, что герой (как и одноименный жанр)

скончался: «Роман умер»^[51]. Такой переход агрессивных речевых актов в сюжет и затем обратно в синтаксис является, с одной стороны, элитарным и авангардистским приемом^[52]. Но с другой стороны, в произведениях Сорокина он всегда связан с прошлым: с повествованием классической русской литературы (в «Романе») или литературы социалистического реализма (в «Тридцатой любви Марины»). Сорокин раскрывает агрессивный потенциал, скрытый – как он полагает – в литературной традиции. Будучи в этом смысле «писателем прошлого»^[53], Сорокин ограничивает авторскую позицию метадискурсивностью^[54].

Метадискурсивная позиция связывает первую тенденцию – материализацию метафор – с онтологическими пресуппозициями второй тенденции, эмоциональным позитивизмом, который можно описать следующими формулами: «существуют только эмоции» или «имеет значение лишь восприятие». Можно сказать, что в таких произведениях, как «Dostoevsky-trip» или «Голубое сало», возникает другой вид металитературы. Если «Роман» ориентирован на стилизацию поэтики литературы прошлого в целом^[55], то эти два текста конца 1990-х годов имеют дело соответственно с именами и клонами писателей. В пьесе «Dostoevsky-trip» драгдилеры продают наркотики, названные именами писателей – классиков реализма и модернизма: «Кафка, Джойс, Толстой»^[56], и каждый из них приводит к определенному состоянию наркотического опьянения. Единственной реальностью оказывается эмоция, которую текст (действующий как наркотик) вызывает у реципиента. При этом имеет значение не столько содержание (не говоря уже о нравственном потенциале) текста, сколько *интенсивность* «трипа». В частности, галлюцинации, связанные с «Достоевским», успешно переносят группу экспериментаторов в художественный мир романа «Идиот», однако это грозит летальными последствиями. Чистый Достоевский объявляется смертельным, его следует разбавлять:

ХИМИК: <...> Теперь можно с уверенностью констатировать, что Достоевский в чистом виде действует смертельно.

ПРОДАВЕЦ: И что делать?

ХИМИК: Надо разбавлять.

ПРОДАВЕЦ: Чем?

ХИМИК: (задумывается) Ну... попробуем Стивеном Кингом^[57].

В романе «Голубое сало» действуют клоны русских писателей, которых стимулируют для создания художественных произведений. Однако главным результатом становится теперь не столько литература сама по себе (как наркотик), сколько сопутствующий химический продукт – загадочное голубое сало.

Именно это указывает на изменения, касающиеся фантастической субстанциализации эмоции. Субстанции, которые связаны с третьей тенденцией в творчестве Сорокина, принадлежат к разряду нормативных или мифопоэтических: «И в нем – материя иных миров»^[58]. В романе «Сердца четырех» Сорокин уже вводил еще более неопределимую субстанцию, похожую на голубое сало, а затем в романах «Лед», «Путь Бро» и «23 000» – в так называемой «ледяной трилогии» – появлялся лед из Тунгусского метеорита. Эту субстанцию могли использовать только избранные 23 тысячи человек: каждый из них обладает живым сердцем и каждого можно освободить из земного плена, если ударить по его грудной клетке молотом, сделанным из метеоритного льда. Когда все 23 тысячи будут «раскрыты», прольется «СВЕТ», утраченный метафизически мертвыми «мясными машинами».

В духе изобретенной Сорокиным «клоновой» терминологии можно обозначить три вышеописанные тенденции как Сорокин-1, Сорокин-2 и Сорокин-3^[59], то есть описать их как клоны некоего сконструированного образа автора^[60]. Ни один из них не совпадает с внетекстовым автором Сорокиным-Х, но похоже, что Сорокин-3 стоит намного ближе Сорокина-1 к тому образу романтического, любящего свою семью человека, который принимает Сорокин в интервью и с помощью которого старается заполнить зияние между жизнью и литературой. О Сорокине-1 написано много, а поскольку Сорокин-1 и Сорокин-2 ориентированы в целом металитературно, то многие исследователи обращались также и к Сорокину-2. И единственный, кто по-прежнему остается загадкой, – это кажущийся «новым» субстанциалист Сорокин-3. Этот последний клон заслуживает дальнейшего внимания (до тех пор, пока его не вытеснит Сорокин-4).

Пересекающиеся клоны

Фантастическая субстанциалистская тенденция оказывается все-таки старше, чем суждения о «новом Сорокине»; подобные элементы можно найти не только в романах «Лед» и «Путь Бро» – они прослеживаются до

«Голубого сала» и даже до «Сердец четырех». Последний роман при взгляде из конца 1990-х и 2000-х годов может показаться ранней приметой будущих перемен^[61]. С одной стороны, он содержит некоторые из наиболее жестких сорокинских материализаций языковых метафор (Сорокин-1). С другой стороны, четыре протагониста ищут загадочную жидкость, обладающую преобразующей силой. Таким образом, «Сердца четырех» можно рассматривать как *point de capiton*^[62] деструктивных и «постдеструктивных» тенденций в сочинениях Сорокина. Сцены насилия, заполняющие сюжет «Сердец четырех», можно объяснить как буквальную материализацию матерных выражений. Так, «мозгоебство», которым в буквальном смысле занимается один из четырех героев, – это нарративная материализация метафоры «ебать мозги», означающей «запутывать, сбивать с толку»^[63]. За всеми актами насилия, однако, стоит некая таинственная цель – нужно заполучить особенную жидкость, в которую четыре протагониста – Штаубе, Ольга, Сережа и Ребров – стремятся обратить самих себя, используя для этого различные способы деструкции. В финале некая машина производит из их сердец кубики и бросает их в замороженную «жидкую мать». У читателя нет возможности понять намерения, стоявшие за действиями персонажей, он всего лишь сталкивается с потоком нечеловеческого насилия, отвратительных половых актов и каннибализма.

Но за внешними проявлениями насилия и секса читатель 2004 года, уже осведомленный о стремлении 23 тысяч избранных преобразиться в «СВЕТ» с помощью ледяной субстанции, распознает подобную же метафизическую жажду в «Сердцах четырех». В таком случае цитирование фрагментов литургии^[64] может обрести дополнительный смысл, выходящий за рамки простой пародии. Разумеется, Александр Генис несколько преувеличивал, когда писал, что «Сердца четырех» имеют «глубокое религиозное содержание»^[65], поскольку желаемого «причащения» достичь не удастся^[66]. Ощущение присутствия какой-то неявной религиозной тенденции, возможно, сыграло свою роль в том, что «Сердца четырех» попали в короткий список премии «Русский Букер» 1992 года. В этом романе было нечто нехарактерное для Сорокина-1 и Сорокина-2, что делало его более понятным для неискушенных читателей.

Столь же неявные метафизические мотивы можно обнаружить в романе «Голубое сало», опубликованном через восемь лет после «Сердец четырех». Он начинается с писем, которые пишет некий Борис Глогер

в 2068 году из Сибири своему гомосексуальному любовнику. Из них мы узнаем об успехах эксперимента по клонированию русских писателей. Произведенные клонами тексты Глогер прикладывает к своим письмам: их сочиняют Достоевский-2, Ахматова-2, Платонов-3, Чехов-3, Набоков-7, Пастернак-1 и Толстой-4. Еще более важную роль для развития сюжета, чем эти стилизации, имеет побочный продукт, выделяемый писателями в процессе письма, – голубое сало. Его крадут члены некой секты «землеебов»^[67] и с помощью огромного лысого «детки» доставляют в Москву 1954 года. Там все еще живы Гитлер и Сталин, и последний оказывается гомосексуальным любовником Хрущева. В финальном поединке с Гитлером за голубое сало Сталин одерживает победу и делает себе инъекцию этой субстанции – через глаз непосредственно в мозг^[68], в результате чего мозг начинает безгранично расширяться, и Сталин, таким образом, завоевывает мировое господство. В финале, однако, мы возвращаемся к Глогеру, любовнику которого Сталин теперь служит лакеем. Книга завершается глоссарием, состоящим из китайских и «новоязычных» слов.

Движение «Идущие вместе», претендовавшее на то, чтобы представлять среднего российского читателя, в 2002 году выражало возмущение в первую очередь сценой, где Хрущев совершает анальную пенетрацию по отношению к Сталину. Это вновь реализация метафоры (наполовину политической, наполовину сексуальной), заключенной в грубом выражении «Хрущев выеб Сталина» (призвал к ответу). Но что касается сюжета романа в целом, то нарушение политических и сексуальных табу – это всего лишь одна из его многочисленных составляющих^[69]. Читательский гнев на данное нарушение табу разразился как раз тогда, когда сам предмет критики уже исчезал под неосубстанциалистским слоем. Конечно, следующая цитата как будто взята из более ранних произведений Сорокина, полных бесцельного насилия. «Граф» Хрущев объясняет, почему он пытается молодого человека: «Я никогда не пытаю за *что-то*, Иосиф. Я говорил тебе. И не раз (курсив автора. – Д. У.)»^[70]. То же можно сказать о следующей далее сцене каннибализма. Несомненным присутствием элементов прежнего «дискурса секса и насилия» объясняются поспешные заявления таких читателей, как Михаил Золотоносов, о том, что все приемы, которыми пользуется автор в «Голубом сале», прекрасно известны: «Наш великий писатель не столько *исписался*, сколько *испридумывался*»^[71]. С течением времени, однако, стало заметно, что в «Голубом сале» накладываются друг на друга два слоя

сорокинского письма. Использование элементов первоначальной «скандалистской» поэтики нельзя описать просто как выпадение из «языка будущего» в «любимое и многожды апробированное занятие – пародирование-низвержение „классических ценностей“»^[72]. Оба слоя сосуществуют^[73] и взаимодействуют в этой второй скандалистско-субстанциалистской «точке отсчета» творчества Сорокина.

Помимо этой встречи Сорокина-1 и Сорокина-3, «Голубое сало» содержит также отзвук металитературной тенденции Сорокина-2, что проявляется в использовании имен или клонов писателей прошлого. Взглянув на книгу, лежащую у Хрущева на прикроватном столике, Сталин спрашивает:

- Ты много читаешь? – взгляд Сталина упал на книгу.
- А что еще делать затворнику?
- Я забыл, что такое книга^[74].

Затем следует разговор об «Одном дне Ивана Денисовича» Солженицына, и ГУЛАГ пародийно трансформируется в «LOVEЛАГ», в котором заключенные предаются разным формам девиантного секса^[75]. Более того, борьба за голубое сало между сектой «землеобов», Гитлером и Сталиным может быть понята как просто пародия на жанр фэнтези, но в этом обнаруживается и новая нормативная категория – меняющаяся метафизическая субстанция. Металитература, созданная клонами Достоевского и компании, превращается в фантастическую субстанцию.

Грааль Сорокина

Роман «Лед» с самого начала выдержан в куда менее пародийном и металитературном стиле, чем «Голубое сало». Единственный прием, которым первая из четырех частей романа отличается от традиционного повествования, – это сериализация (повторение сходных действий с небольшими вариациями). В постсоветской Москве некие голубоглазые блондины разыскивают других голубоглазых блондинов с «говорящими сердцами». Сердце начинает говорить, когда в грудную клетку его обладателя ударяют молотом, сделанным из особого льда – того, что взят из Тунгусского метеорита, упавшего в Сибири в 1908 году. Те, кто успешно «раскрыт» (а те, с кем этого не происходит, умирают, и сорокинский текст не слишком ими озабочен), принимаются в секту, члены которой вместо

полового соития прижимаются друг к другу сердцами и в результате испытывают чувство высочайшего блаженства и восторга. Даже закоренелый циник внезапно может почувствовать жалость к умирающей крысе. Эмоциональный позитивизм Сорокина-2 обогащается здесь обращением к жалости и любви: «А вот с сердцем, ты говоришь... ну... чувство острое. Это как если влюбишься в кого-то?» / «Сильнее... это... черт его знает, как объяснить... ну... когда кого-то очень жалеешь и он очень родной»^[76]. Сосредоточенность на теме «сердца» связывает «Лед» с «Сердцами четырех»; именно сердце становится органом понимания, высшим по отношению ко всем формам чувств, вызываемых (мета)литературой Сорокина-2. Лед играет роль нового философского камня или Грааля^[77].

Вторая часть знакомит читателя с предысторией постсоветского поиска «живого сердца». Ее рассказывает в форме автобиографии Варя Самсикова, или «Храм» (таково ее «сердечное» имя). Предыстория повествует о собирании 23 тысяч избранных начиная со Второй мировой войны и сталинской эпохи и вплоть до 1 января 2000 года. В этот день один из избранных объявляет, что через восемнадцать месяцев будет достигнута цифра 23 000, и тогда все обратится в «СВЕТ»^[78]. Третья и четвертая части меньше по объему, чем две первые: третья представляет собой руководство пользователя для технического прибора, именуемого «Оздоровительный комплекс „LĚD“»^[79], к которому промоутеры добавили ряд отзывов первых потребителей, испытавших прибор (тех, кто почувствовал свое сердце и увидел «СВЕТ»). В четвертой части текст возвращается к вымыслу и заканчивается короткой сценой: маленький мальчик, проснувшись утром, находит вместо родителей тот самый «Оздоровительный комплекс „LĚD“», который был описан в предыдущей части, а также маленький кусочек льда. Поскольку ребенок не знает, как обращаться с прибором, роман заканчивается натюрмортом из игрушек и льда, и читатель волен интерпретировать это по-своему: «Лед лежал рядом с динозавром, высовываясь из-под одеяла. Солнечный свет блестел на его мокрой поверхности»^[80]. Совершилось ли преобразование родителей или же трансформация мира в «СВЕТ» не удалась, поскольку мальчик жив?^[81]

Если бы «Лед» заканчивался руководством пользователя из третьей части, можно было бы заключить, что его финал напоминает «делитераризацию», с которой мы встречались в конце «Романа», «Тридцатой любви Марины», «Нормы» и (в меньшей степени) «Голубого сала». Но линейное повествование во второй (и частично в первой) части, а

также открытый финал последней части говорят против подобной гипотезы и потому приносят Сорокину неожиданные симпатии даже со стороны ранее враждебно настроенных читателей^[82]. Немзер – возможно, артикулируя некие ожидания испытанных читателей Сорокина, – видит в романе «Лед» определенные следы «фирменного сорокинского психологизма»^[83]. Однако не забудем, что сектанты объявляют секс болезнью, а соитие заменяют фантастической формой сердечной копуляции без пенетрации. Имея в виду скрытые тенденции раннего Сорокина, я склонен полагать, что только теперь «жажда возвышенного»^[84], которая в течение многих лет была под спудом «физиологического „унижения“»^[85], наконец вырвалась наружу.

В романе «Лед» литература практически не упоминается^[86]. Все, происходящее с избранными, вызвано не их восприятием искусства (или метаискусства), а лишь контактом с трансформирующей субстанцией – льдом. Но поверит ли читатель в изображенную в романе идеальную любовь избранных? Тысячи неизбранных должны умереть в процессе отбора, который фатальным образом сходен с нацистским понятием *Auslese* («сортировка, выбраковка») высшей арийской расы^[87]. Нет ничего удивительного в том, что Шевцов увидел в этом отборе элитизм террористов^[88]. Нормативное добро, ради которого борются в романе «Лед» немногие избранные, является – с традиционной, гуманистической точки зрения – фантастическим злом. Как прямо сказано во второй части «ледяной трилогии», романе «Путь Бро», «избранники» находятся в состоянии войны с человечеством^[89].

Клон Грааля

Роман «Путь Бро» был опубликован позже, чем «Лед», но логически представляет собой первую часть задуманной Сорокиным «ледяной трилогии». Бро (он появляется также и во втором романе, где он возлагает на Храм обязанность собрать 23 тысячи избранных) был первым человеком, коснувшимся льда Тунгусского метеорита. У читателя, уже знакомого с субстанциализмом «Льда», все это не вызывает большого удивления (И. П. Смирнов – в ту пору в высшей степени благожелательный читатель Сорокина – отмечал, что оба текста практически идентичны, они построены на принципе «параллелизма»^[90]). Более того, «Путь Бро» рассказан в той же линейной последовательности, как и вторая часть

«Льда». Ожидания читателя, что в этой повествовательной цепочке разразится текстуальная катастрофа, сходная с той, что происходила в «Романе», не оправдываются^[91]. Мат используется здесь в «гомеопатических дозах»^[92]. Даже насилие, которое в романе «Лед» присутствовало повсеместно как нечто неизбежное, здесь уходит на второй план. Только повторяющиеся удары ледяным молотом в грудные клетки напоминают читателю о топоре героя «Романа». Однако ледяной молот – орудие не убийства, а пробуждения к новой жизни: «Когда же ледяной молот ударил ему в грудь, Дерibas умер. А Иг появился на свет»^[93].

За такую безрезультатность текст (или читатель) платит скукой. Длинный биографический рассказ о детстве и юности Александра Дмитриевича Снегирева, с многочисленными механическими острабяющими эффектами^[94], практически не предвещает последующую метафизику света, льда, сердца и метеоритов. Традиционное линейное повествование вызывает у читателя ощущение, что все это подробное описание экспедиции на Тунгуску – одно длинное отступление. Читатель заранее знает, что здесь важна только постепенная интенсификация стремления к обретению метафизической истины у Снегирева. Тем не менее почти все, что следует далее, – соприкосновение со льдом, пробуждение Бро, первый молот и «раскрытие», первое сердечное соитие, катарсический крик и последовательное нахождение первых избранных в количестве 21 человека – все это хорошо знакомо по «Льду». Тот, кто уже прочитал второй роман, обратившись к «Пути Бро», не заинтересуется ни действием, ни даже литературными приемами^[95]; он будет только узнавать «ледяную» космологию.

Не менее скучным оказывается и описание привлекательности новооткрытой субстанции, не исключая и выделенных курсивом претенциозных «космогонических» слов. «Путь Бро» отличается от второго романа трилогии только некоторыми деталями: Бро объявляет, что его устами говорит мировая душа^[96]. Более того, люди с пробужденными сердцами в первом романе оказываются даже более могущественными, чем во втором: именно Бро и Фер оказываются способны «просканировать» целый город в поисках возможно скрытого там еще одного живого сердца; они способны общаться друг с другом сквозь стены, а их сердца работают как магниты, способные заставить еще не пробудившееся сердце действовать бессознательно.

Субстанция *лед* доминирует повсеместно. Она даже становится сама по себе интерактивной, что подчеркивается курсивом: «И Лед *ответил*

им»^[97]. Однако внимательный читатель обнаружит здесь также и следы присущей Сорокину-2 парадигмы эмоционального позивитизма: «Лед – всего лишь мост к другим сердцам. Лед – это помощь»^[98]. И когда немногие избранные размышляют о том, как они могут выжить во время сталинского террора, они оказываются парализованы страхом: ценностью обладает только внутренняя эмоциональная жизнь.

Более того, в романе «Путь Бро» есть некоторые черты, которые можно интерпретировать в металитературных терминах: литература тут присутствует, но только как то, что надо преодолеть. Герой по имени Бро забыл, кто такой Достоевский. Полное собрание сочинений этого писателя воспринимается им как «всего лишь бумага, покрытая комбинациями из букв»^[99]. Все авторы XIX века, чьи портреты висят в публичной библиотеке, работают, как пишущие механизмы, сходные с клонами из «Голубого сала». Еще более очевидно проявляется в сюжете нежелание избранных общаться на человеческом языке: «Ненавистный рой слов»^[100]. В малых тематических различиях «Пути Бро» со «Льдом» можно усмотреть отсутствие *variatio*, считавшейся главной добродетелью риторики и литературы^[101], в то время как частое использование курсива для выделения метафизических потуг можно истолковать как обращение к старомодным литературным приемам (ср. у Томаса Манна в «Волшебной горе»)^[102]. В конце концов, Бро пулеметной очередью выдает палиндром: «ЛОМ О СМОКИНГИ ГНИ, КОМСОМОЛ»^[103].

Хотя эти металитературные приемы не играют решающей роли для сюжета в целом, другой металингвистический прием (восходящий к Сорокину-1) – материализация метафор – создает основу всей трилогии, особенно «Пути Бро»: «Лед тронулся»^[104]. Это высказывание не дается прямо, но его компоненты (слова *лед* и *тронуться*) присутствуют в романе повсюду. Наиболее близко друг к другу они оказываются в видении Бро о льде: «И вдруг палец, пройдя между ребрами, тронул сердце. И в сердце что-то *стронулось*, сдвинулось с места (курсив автора. – Д. У.)»^[105]. Ср. также в эпизоде, где поездка Дерибаса структурируется повторяющейся фразой «Поезд тронулся»^[106]. Если спроецировать «Лед тронулся» на все творчество Сорокина, то можно признать: начал раскалываться лед деструкции.

Однако сам автор возражает против подобной метаэстетической интерпретации:

<...> не для того я садился писать биографию Саши Снегирева, нашедшего космический Лед, прикоснувшегося к нему и переродившегося в нечеловека, чтобы всего лишь «занудно и неинформативно» посмеяться над конструирующим обществом. Я <...> пока еще пишу для себя, а не для конструирующего общества. Да, когда-то в романе «Роман» я столкнул два стиля, как два чудовища, дабы они пожрали друг друга, и выделилась та самая энергия аннигиляции и очищения языка, доставившая мне колоссальное удовольствие. Но подобные эксперименты волновали меня в середине 80-х. «Лед» и «Путь Бро» построены совсем по-другому. <...> Авторы <...> как правило, меняются во времени и пишут совсем не то, что двадцать лет назад^[107].

Остается не до конца ясно, прав ли Смирнов, когда называет «Путь Бро» «деструктивной пародией на литературу», или же автор, отрицая такую интерпретацию, не нуждается в какой-либо защите. Но сама *возможность* металитературной интерпретации существует.

Однако все меньше остается сомнений в другом: метафизические мотивы, авторское пристрастие к трансформирующим субстанциям, которые «физикализируют метафизику»^[108], оказывается основной чертой Сорокина-3. Это впечатление столь сильно, что некоторые читатели ожидают от третьей части «ледяной трилогии» дальнейшего усиления метафизической составляющей, вплоть до чего-то откровенно религиозного^[109].

Элитистский эгалитаризм

Является ли субстанциалист Сорокин-3 клоном предшествующих или это «новый Сорокин»? Или же совмещающиеся, наслаивающиеся друг на друга черты трех периодов важнее, чем субстанциалистские сдвиги в поэтике?

Сорокин-3, похоже, куда менее элитарен, что является следствием доминирующего у него линейного повествования и финала, который, по крайней мере, выглядит как хеппи-энд. Это похоже на воплощение в реальности одного из возможных выходов, описанных в «Dostoevsky-trip», – интеграцию Стивена Кинга в Достоевского. На фоне большой востребованности эзотерических движений в постсоветской России

субстанциалистские фантазии Сорокина выделяются как *экзотерические жесты*. Есть соблазн рассматривать сорокинское сближение с постсоветской массовой культурой и его растущее дистанцирование от поэтики прошлого (от Достоевского до соцреализма) как «постмодернизм» в западном смысле слова^[110].

Еще в 1999 году Марк Липовецкий заметил новое сближение между Сорокиным и Пелевиным (в романе «Generation П»). В то же время публикация романа «Путь Бро» в новом для Сорокина издательстве («Захаров») заставляет сравнивать его с другим публикующимся там же известным автором – Борисом Акуниным. И действительно, есть некое сходство между «Путем Бро» и акунинским «Азазелем»^[111] – однако по-прежнему остается и *возможность* элитистской интерпретации сорокинского произведения: «В этом романе можно увидеть, например, противоречие между его элитарной тематикой и как будто подчинившей себе текст авторской ориентацией на широкую, эстетически и интеллектуально ущербную публику»^[112]. Таким образом, «Путь Бро» можно рассматривать, как и делает Немзер, в качестве амбивалентного «элитистско-эгалитаристского продукта»: он доступен одновременно и интеллектуальной элите, и инфантильным потребителям^[113].

Сдвиг в сторону современной массовой культуры не означает, что в творчестве Сорокина происходит некое этическое очищение. Неометафизический субстанциализм Сорокина-3 тесно связан с антигуманным насилием^[114]. Сцены каннибализма и пыток в «Сердцах четырех» и «Голубом сале» можно объяснить отзвуками Сорокина-1; и хотя сухие деловитые отчеты о гибели жертв не задерживают читательского внимания (как было у Сорокина-1), тем не менее «раскрытие» испытываемых «мясных машин» в романе «Лед», разумеется, этически неприемлемо^[115]. Таким образом, нарушение нормы переносится с уровня материализованных метафор бесчеловечности на уровень действия, которое представлено как прорыв к некой метафизической любви.

В интервью, данном в 2002 году Нарбутович, Сорокин объявил, что он тот же, каким был всегда: «Я все тот же червь, постоянно ползущий туда, где есть живое мясо»^[116]. Однако в 2002 году, отвечая на вопрос своего друга Игоря Смирнова, он отверг поставленный тем диагноз – метадискурсивную «трансинформативность» в «Пути Бро»^[117] – и настаивал на аутентичной эмоциональности («тогда, возможно, сцена казни Тараса [Бульбы] вызовет у вас *искренние слезы* (курсив мой. – Д. У.)^[118]»,

что можно рассматривать как возвращение к традиционной для России «эстетике ответственности» и «этопоэтике»^[119]. Или же мы должны понимать это как всего лишь новую форму метадискурсивности, как новый вид смещения «хорошо известной эстетической стратегии субверсивного утверждения»?^[120] Должны ли мы верить сорокинскому «самовосприятию», которое он выражает в интервью? И какому из данных в разное время интервью следует верить? Я полагаю, что оба аспекта могут оказаться верными, даже если они противоречат друг другу. В «новом Сорокине» на самом деле не так много нового, но в нем нет больше «субверсивного утверждения» в смысле «субверсии через утверждение», а есть, скорее, соединившиеся вместе деструкция и утверждение.

Испытанному читателю Сорокина-1 и Сорокина-2 трудно принять эту новую форму двойного жеста. Сорокину-3 явно чего-то не хватает. Однако сам Сорокин предвидел и это – уже в «Голубом салe». Там Хрущев объясняет Сталину, что в книге, которую они обсуждают, что-то не так. Эта книга – произведение клона Солженицына «Один день Ивана (Леопольдовича) Денисовича», однако высказанное суждение может быть применено и к Сорокину-3: «...там описаны какие-то невинные детские сношения. Нет ни ебли в печень, ни говнообания, ни подкожной ебли»^[121].

Удивительные несовпадения

Какова взаимосвязь крушения языковых норм в 1990-е годы и того смещения поэтики, которое мы назвали переходом от Сорокина-1 к Сорокину-3? Достаточно очевидно, что в 1990-е Сорокин писал значительно меньше, чем раньше^[122]. Он сам признал в 1992 году, что «выработал рудник» и «взял паузу» после «Сердец четырех»^[123]. В 1990-е он сосредоточился на пьесах и фильмах и вернулся к роману только в 1999 году, написав «Голубое сало».

Таким образом, элитистский автор позволил себе отойти от нарушения норм в то время, когда в языковой реальности этот процесс еще набирал обороты. И массовая реакция на деструкцию поэтики пришла после того, как один из ее прежних провозвестников, «новый Сорокин», преодолел элитистскую поэтику шока. Когда массовый читатель узнал о сорокинской поэтике нарушения норм (благодаря его cameo-появлению в шоу «За стеклом» в 2001 году и нападкам «Идущих вместе» в 2002-м), постдеструктивная тенденция уже была хорошо ощутима в его произведениях. Таким образом, тенденции в поэтике одного из самых

ранних и самых радикальных нарушителей норм, неоавангардного писателя Сорокина, в действительности никогда не совпадали с развитием массовой культуры и сдвигами в языковой реальности. Он предвидел крушение норм, но обвинения в его адрес прозвучали лишь после того, как он уже ушел вперед и работал в иной сфере.

Перевод с английского Андрея Степанова

© А. Степанов, перевод с английского, 2018

Сорокин и рождение новой русской литературы

Евгений Добренко

В начале 1920-х годов Виктор Шкловский сформулировал ключевой закон литературного развития: «наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику». Поясняя эту аналогию, он утверждал, что «в каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют неканонизированно, глухо». Развитие идет через взрыв «младшей линии», которая «врывается на место старшей». Линии сменяют одна другую, и «побежденная линия не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол». Однако и линия-победитель («гегемон») «не является восстановлением прежней формы, а осложнена присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли»^[124].

Обратим внимание на то, что определяющим в метафоре Шкловского является наличие/отсутствие канона («канонизированный гребень» / «неканоничность»). Подобно тому как соцреализм родился на пересечении классической русской литературы, символизма и авангарда, новая русская литература родилась из неофициальной литературы, позиционировавшей себя как нечто внешнее по отношению к литературному канону, каковым в советское время был соцреализм и его дериваты (в широком жанровом, стилевом и идеологическом спектре).

Поэтому в позднесоветскую эпоху новая литература не могла не формироваться главным образом через полемическое позиционирование к соцреалистическому канону, который после смерти Сталина был ослаблен. Неудивительно, что и на протяжении большей части времени, прошедшего после коллапса Советского Союза, новая русская литература продолжала оставаться *постсоветской par excellence*. В ее центре находилась развивающаяся в новых условиях неподцензурная позднесоветская литература. При всей широте диапазона входивших в нее направлений – от авторов и групп, опиравшихся на постмодернистские стратегии, до тех, кто работал в русле традиционных конвенций, – главное, что ее объединяло,

была апелляция к советскому прошлому. В той мере, в какой это прошлое продолжало оставаться источником притяжения/отталкивания, доменом новой образности, генератором бесконечной стилевой игры, эта литература оставалась постсоветской: советскость была не просто одним из ее компонентов, но настоящим центром поздне- и постсоветского литературного воображаемого. В сущности, литература продолжала переработку советского мира/мифа, который оставался одновременно точкой отталкивания и магнитом.

Возвращаясь к метафоре Шкловского, можно было бы сказать, что соцреалистическое «наследство» так ни к кому и не перешло, но оказалось растасканным братьями и сестрами, которые при жизни покойного питали к нему сложные чувства – от ненависти до насмешки. Дележ этого «наследства» продолжался более двух десятилетий, однако уже вполне обозначилась тенденция, которая позволяет говорить о том, что «постсоветская» литература завершилась, а казавшееся неисчерпаемым «наследство» советского прошлого перестает завораживать наследников (племянников), хотя выработанные в ходе процесса переработки советского эстетического опыта приемы остаются актуальными и художественно продуктивными.

Эволюция творчества Владимира Сорокина – прекрасное тому подтверждение. Тенденция, которая прослеживается в его текстах, однозначно указывает на происшедшую эволюционную смену эстетической парадигмы. В них отчетливо видно, как процесс редуцирования «советского присутствия» в постсоветской литературе создает новую ситуацию: о советском напоминает теперь только прием, которым оно вначале остраивалось, а постсоветская реальность, которая поначалу была почти полностью заслонена остраивенными советскими образами, начала наконец обретать новую поэтику. Можно сказать, что четвертьвековая *история переработки советского прошлого стала историей превращения постсоветской литературы в новую русскую литературу.*

Текстуализация травмы: искусство, остраивающее искусство

Формирование эстетики соцреализма, который был «канонизированным гребнем» русской литературы в советскую эпоху, происходило в середине 1930-х годов, когда, по точному замечанию Михаила Рыклина, СССР «стал отгораживаться от окружающего

рационализма особым, нерасшифровываемым языком травмы»^[125]. Именно в соцреализме происходит эстетическое окисление марксистского рационализма. Соцреалистическая продукция становится воплощением сублимированной политики. Соцреализм превратился в своего рода машину кодирования травмы, в магии его письма рациональность растворилась, оставив лишь чистую форму – приемы кодирования. Именно с ними и станет впоследствии работать соц-арт.

Текстуализация как стратегия работы с советской идеологией была задана постсоветскому искусству самой коммуникативной стратегией сталинизма, основанной на текстуализации власти, которая была здесь священным текстом, записанным до всякой речи. «Марксизм-ленинизм» функционировал именно в качестве сакральных текстов^[126]. Сталинская культура была культурой текстуального беспокойства, занятой измерением разрыва между реальностью и текстом, с одной стороны, и между сакральным текстом, произведенным или одобренным Сталиным, и любым индивидуальным текстом, с другой. Поскольку Сталин осуществлял высший акт письма, занятие письмом становилось политически опасным. Но одновременно, поскольку самое формирование коллектива проходило через процедуры правильного чтения текстов власти^[127], письмо было и самым важным занятием. Отсюда – статус советских писателей и внимание к тексту в этой культуре.

Уничтожение героев революции в сталинизме – людей речи, риториков, ораторов привело не только к полному растворению речи в письме, но и к невозможности чтения. Как замечает Валерий Подорога, «правильное» чтение в сталинизме невозможно в принципе, и всякий, кто пытается правильно читать, подвергает себя опасности быть обвиненным в искажении «буквы» или «духа» текста: «Не то сказал, там сболтнул лишнего, тут оговорился, здесь совершил языковую ошибку и т. п., – вся эта совокупность „легкой“ социальной патологии, все эти афазии, апраксии, агнозии не признавались в сталинской машине террора за нечто „случайное“, а толковались как подлинные знаки-следы политического бессознательного, как очевидное проявление потенциальной вины каждого человека перед властью»^[128]. Соц-арт стал настоящим складом подобных «случайностей», поставленным на поток производством проговорок – даже не знаков-следов, но политического бессознательного, поданного в форме потока сознания. Он стал языком декодирования травмы.

Десакрализация советской идеологии была невозможна без десакрализации стиля. Антисоветский социально-идеологический роман

(от Солженицына до Гроссмана) был стилистическим дериватом соцреализма. Эстетизация советского социума, мира советской «наглядной агитации», средств массовой информации, идеологической установочной речи, эстетики плаката и лозунга, массовой пропагандистской литературы и изопродукции была, по точному определению Бориса Гройса, процессом преодоления ее стертости^[129]. Эта стертость была воспринята соц-артом как главная эстетическая ценность, по отношению к которой применяется стратегия не замены или «оживления», но культивирования. Соц-артистский текст становится транспарентным: он соткан лишь затем, чтобы что-то сквозь себя просвечивать (идеологемы, мифы, литературные клише, пропагандистские матрицы и так далее).

Соц-арт демифологизировал реальность через ее ремифологизацию в полном соответствии с рецептом Ролана Барта:

...одолеть миф изнутри чрезвычайно сложно, ибо действия, посредством которых от него пытаются избавиться, сами становятся его добычей: в конечном счете миф всегда может сделать так, чтобы им обозначалось оказываемое ему сопротивление. Так что, возможно, лучшее оружие против мифа – в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф – похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа^[130].

Эта работа и составила основу соц-арта, что принципиально отличает его от стратегий демифологизации сталинской мифологии, используемых диссидентской идеологической литературой. Основанная на той же миметической эстетике, идеологическая деконструкция была когерентна соцреализму. Иное дело – деконструкция дискурсивная, вскрывающая соцреалистическую мифологию через экспликацию скрытых в ней насилия и травмы. Она разрушает магический дискурс соцреализма, в котором дереализация жизни достигается благодаря ее тотальной эстетизации: в соц-арте *искусство остраняет не жизнь, но самое искусство*^[131]. Мир ранних рассказов Сорокина начинается и заканчивается литературой. Только на одном их полюсе – чистое соцреалистическое письмо, а на другом фантазмагорический сдвиг, призванный это письмо остранить. В действительности же сдвиг этот – при всем его алогизме и неожиданности

– имеет строгую логику и привязку: за миметичностью и рационализмом соцреалистического письма он вскрывает его иррациональность и потаенный смысл – возвращает языку травмы ее нерасшифровываемость и делает саму травму эксплицитной.

В этой работе с коллективной речью и коллективным зрением московский концептуализм (Владимир Сорокин, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, позже группа «Медицинская герменевтика») продолжил традиции обэриутов (1920–1930-е) и «лианозовской школы» (1950–1970-е). Но соц-арт (и это особенно хорошо видно у раннего Сорокина) пошел дальше, связав соцреализм, то есть официальный советский дискурс, с первичными речевыми практиками, которые не были спущены сверху или навязаны низам насильственно. Более того, «вместо того чтобы пытаться „облагородить“ этот язык „правильным“, гуманистическим содержанием, лишив его связи с коллективной речью, он предложил принять всерьез эту форму и попытаться поработать со следствиями, которые из нее вытекают»^[132]. Стратегия определялась задачей: «Только овладев знаками соцреализма более виртуозно, чем его представители, можно подорвать эту традицию изнутри. Обычная пародия на нее бессмысленна, так как сама она глубоко пародийна»^[133].

Ранний Сорокин использовал все формы работы с советским дискурсом, которые культивировали каждый в отдельности его коллеги – будь то имитация устной речи у Всеволода Некрасова, серийность и гиперлитературность у Дмитрия Пригова, поток коллективного бессознательного у Льва Рубинштейна. Это позволило ему пройти до конца свой путь в соц-арте, уйдя из соцреализма не в другие институционализированные языки и стилевые конвенции, как сделали его коллеги (Пригов, Брускин, Пепперштейн), но открыть за тривиальной насильственностью этой институционализированной речи историческую толщу. Рассуждая о своем раннем творчестве, ориентированном исключительно на соцреализм, Сорокин говорил, что лишь позже понял, насколько глубоко соцреализм был связан с «русской реалистической традицией вообще», что «сейчас безусловно видно, что соцреализм – законнорожденный ребенок ВРЛ [Великой Русской Литературы]»^[134].

В рассказах Сорокина, составивших «Первый субботник», эта стратегия проявляет себя программно. В ходе ее, как замечает Марк Липовецкий, соцреализм «возвращается к своему структурному ядру», все его дискурсивные элементы «разгоняются до своего максимума, при этом „культурное“ переходит в „природное“ и наоборот. В соответствии с этой

логикой дискурсивная власть переводится во власть насильственную, телесную, сексуальную, причем образы, выражающие эту власть, неизменно вызывают непосредственную эмоциональную реакцию – чаще всего отвращение». Парадоксален и результат этой операции:

...с одной стороны, ценности соцреалистического мирообраза резко травестируются: поиск, нацеленный на социальную интеграцию, в буквальном смысле приводит к экскрементам, унижению, садистическому насилию. С другой стороны, именно эти моменты, нарушающие миметическую инерцию соцреалистического дискурса, и знаменуют окончательный переход в измерение мифа. Обнажение абсурдности дискурса совпадает с торжеством мифологического порядка. Вот источник амбивалентности соц-арта: отвратительное и абсурдное манифестируют мифологическую гармонию, достигнутая гармония вызывает рвоту^[135].

«Первый субботник» Илья Кукулин справедливо назвал «первым образцом русской прозы, где соц-арт становится осознанно применяемым методом»^[136]. О том же говорил и сам Сорокин, утверждая, что сборник специально построен «по канонам официальной советской литературы». Свою задачу автор видел в «манипуляции с этим жестким каноническим стилем, с порожденными им персонажами»^[137]. Рассказы писались в начале 1980-х годов, а увидели свет в 1992 году. Сборник Сорокина имел эксплицитный программно-экспериментальный характер и поражал не только новизной приема, но и широтой регистров соцреалистического письма, которые подлежали здесь тотальной дискурсивной деконструкции. В нем был представлен едва ли не весь спектр соцреалистических конвенций – от школьной повести («Сергей Андреевич», «Деловое предложение», «Свободный урок») до приключенческой («Геологи», «Кисет»), от производственной прозы («Соревнование», «Заседание завкома», «Первый субботник», «Вызов к директору») до колхозной («Разговор по душам», «Поездка за город», «Открытие сезона»), от военной прозы («В Доме офицеров», «Обелиск») до бытовой («Ночные гости»), от мемуарной прозы («Желудевая Падь», «Поминальное слово») до пейзажной («Соловьиная роща») и лирической («Прощание», «Санькина любовь», «Возвращение», «Любовь»).

Происходившее в конце каждого рассказа смещение представляло собой образцовое остранение, специфика которого состояла в том, что роль

«жизни» заняло самое искусство. Это письмо полностью зациклено на переработке соцреалистического текста. Лабораторно чистый литературоцентризм этой прозы делал ее изоморфной самому соцреализму, полностью «отключенному» от реальности. У Сорокина она прорывается через абсурд финалов, которые находятся за пределами литературных референций, поэтому абсурд становится единственным каналом для реальности. Этот прием впоследствии станет ключевым в трансформации постсоветской литературы. Объем вводимой актуальной реальности будет в ней непрестанно увеличиваться, пока сквозь абсурд и фантасмагорию она не начнет проступать и у самого Сорокина. Но произойдет это много позже, когда соц-арт станет историей. Пока же письмо Сорокина полностью литературно.

Здесь проявилась главная черта соц-арта – его несамодостаточность: вне референции к первичному языку – дискурсивным и визуальным конвенциям соцреализма – это искусство лишено кода и не поддается прочтению. Оно потому и направлено прежде всего против миметических стратегий реализма, что именно в «отражении реальности» справедливо усматривает механизм соцреалистической мистификации. Слом этого механизма миметической эстетики и составляет главную задачу различных деконструктивистских стратегий соц-арта, открывая путь к новым формам письма. Этой работе Сорокин посвятил не менее десяти лет. Мир «Первого субботника» (1980–1984), «Нормы» (1979–1984), «Тридцатой любви Марины» (1982–1984), «Сердце четырех» (1991) до такой степени литературен и лишен персональности, что травматический опыт деперсонализации становится, по точному замечанию Рыклина, настоящим испытанием для читателя. Ведь «исключительным „героем“ этого рода литературы является дискурс, речь до субъекта и объекта». Причем из-за «отсутствия автономии, из-за отсутствия субъекта, который мог бы им овладеть, и принципиальной массовидности происходящего» можно говорить об «асемиотичности этого литературного опыта»^[138].

Деперсонализация была основой соц-артистского письма, поскольку соц-арт работал с «логиками коллективных тел» и «коллективным зрением». Обнажение изнанки коллективной речи и голоса коллективных тел стали «фирменным знаком раннего Сорокина»^[139]. Ситуация обрыва спокойного, конвенционального идеологического или лирического текста шоком, воспроизводящаяся во всей его ранней прозе, была результатом осознанной стратегии: шок вызывается не стилевым сдвигом, но обнажением вытесненного «как действительно фундаментального, того,

что может проявиться лишь в крайности, в эксцессе»^[140]. Этот эксцесс, таким образом, и есть способ, прием возвращения исходной ситуации соцреалистического письма. С его помощью Сорокин срывает покровы квазирациональности с соцреалистического письма, выставляя напоказ как самую ортодоксальную коллективную речь, так и ее настоящее травматическое содержание. Автор в этот момент выступает в качестве медиума этой коллективной речи, и здесь Сорокин реализует свой «бесспорный медиумический талант»^[141].

От дяди к племяннику: жизнь, остраивающая искусство

Чем отчетливее в России 2000-х годов стал проступать советский культурный и ментальный профиль, чем яснее обозначилась тенденция к возврату к советской политической культуре, чем сильнее заявила о себе ностальгия по всему советскому (от стиля, моды и архитектуры до политической риторики), чем более заряженной стала идеологическая атмосфера, тем яснее сдвиг к политизации проявился в литературной среде, и в особенности в среде писателей нового поколения, где периферийный ранее тренд стал мейнстримом в широком диапазоне от леворадикальных и анархо-синдикалистских взглядов до православно-охранительных и государственно-националистических. Здесь пересекаются рефлексия по поводу растущей социальной апатии и отчужденности от политической жизни страны с попытками их оправдания, ощущение усиливающейся провинциализации России с ее опорой на «исконные духовные скрепы» с желанием быть вписанным в глобальный культурный процесс. В свою очередь, к этому нужно добавить маркетинговую установку на максимальную совместимость с различными категориями потребителей художественной продукции (от соответствия требованиям эстетско-экспертного сообщества до потакания распространенным социальным стереотипам и стилевым конвенциям), фрустрацию, связанную с резким изменением бытования литературы в различных медиальных средах и снижением ее статуса (а соответственно, и статуса писателя), маргинализацию институтов культуры и так далее.

На все это накладывается феномен социального цинизма, ставший структурирующим признаком постсоветского мировоззрения, характерного для общества, на всех уровнях (от политических и культурных элит до социальных низов) переживающего фантомные имперские боли и травму утерянного величия, зараженного ментальностью осажденной крепости и

теориями заговора. Особенно распространенный в среде аутсайдеров и ущемленных в социальном и культурном отношении групп населения цинизм, нараставший в позднесоветское время и ставший настоящей пандемией в путинской России с ее тотальной коррупцией, бесправием и произволом властей, пронизал все слои общества. Как показал Слотердаjk, именно цинизм как форма сознания соответствует абстрактно-искусственному социальному телу буржуазного общества. Понятно, что, говоря о цинизме, мы имеем в виду отнюдь не моральную, но сугубо структурную категорию: цинизм основан на провокации и двоемирии, где во всем видимом (высоком) усматривается невидимое (низкое). Эта двойственность определяет работу с историческими аллюзиями. Поскольку в цинизме доминирует прагматическое над идеальным, прошлое отходит здесь на второй план, уступая место политической инструментальности и актуальной современности. Наконец, если в концептуализме действовал механизм реэстетизации и натурализации советского мифа, то теперь полностью десемантизированный советский миф предстает, по сути, как минус-прием.

В постсоветской литературе 1990–2000-х произошла политическая инструментализация и эстетическая автоматизация приема. Апелляция к советскому прошлому становилась все менее эстетически значимой, превратившись наконец в одну из периферийных конвенций современной литературы. Вершиной этой автоматизации приема является его способность превращаться в минус-прием: он становится настолько предсказуемым, что уже ожидаем читателем (который «ждет уж рифмы розы»), так что острающим фактором становится самое его непоявление. Здесь мы обратимся к сборнику «Моноклон», вышедшему отдельным изданием в 2010 году, однако «новой книгой» не ставшему: многие из вошедших в него рассказов публиковались раньше, так что сборник стал отражением эволюции позднего Сорокина, отразившей, в свою очередь, эволюцию всей постсоветской литературы за прошедшие четверть века.

Критики единодушно отмечали, что «Моноклон» очень напоминает Сорокина времен «Первого субботника» и «Нормы». Структурно так оно и есть: подобно ранним текстам соц-артовского периода, ситуация разворачивается как обыденная, затем наступает сдвиг, происходит полное разрушение сложившейся картины, которая к концу начинает складываться в нечто сюрреалистически-чудовищное. Но если ранее исходным текстом был *соцреализм* – и именно его конвенции подлежали дискурсивной деконструкции, то теперь на его место пришла *реалистически*

выписываемая актуальная современность, которая взрывается не дискурсивно (поскольку она не имеет дискурсивных констант), но лишь сюжетно. Эффект соц-артовского текста состоял в том, что Сорокин действовал на стыке дискурса и реальности: ситуации, которые он создавал в своих ранних текстах, были прежде всего дискурсивными, и, когда слом происходил в этом дискурсивном поле, читатель оказывался с реальностью лицом к лицу, без соцреалистического посредника. Это и вызывало шок. Эстетическое задание состояло в остранении советского текста. В новых рассказах это дискурсивное измерение исчезло. Источником этих рассказов становится не текст, как прежде, но непосредственная актуальность – «нарастающая концентрация абсурда и гротеска в обществе. И этот сборник как раз попытка нащупать эту самую концентрацию гротеска»^[142].

Сорокин использует прежний прием для работы с совсем иным материалом – текущей повседневностью: здесь и митинг активистов движения «Мы вместе» («Наши») на Ленинском проспекте («Моноклон»), и марш несогласных – несанкционированные митинги в поддержку 31-й статьи Конституции на Триумфальной площади («Тридцать первое»), и пикеты у подъезда журналиста Александра Подрабиника («Смирнов»), и побоище, устроенное майором милиции Денисом Евсюковым в универмаге «Остров» («Тимка»), и модный телесериал («69 серия»), и тандем Путина-Медведева и дело Ходорковского («Занос») и так далее.

На смену острающей стратегии Сорокина-концептуалиста пришла нормализованная проза. Ее острающий эффект направлен на актуальную реальность. Прием тривиализировался. Ведь «эстетический капитал» Сорокина (как и любой капитал) создавался на опосредованиях: благодаря тому, что автор помещался на границе дискурса и реальности. Смещение писательского интереса к непосредственному контакту с современностью связано не только с изменением материала, но с изменением самой природы приема. Возникший на опосредующем реальность дискурсивном материале прием нес острающую функцию. С исчезновением этого материала изменилась и функция приема. И это сохранение острающего приема без дискурсивных опосредований *нормализовало* сорокинскую прозу. Минус-материал обернулся минус-приемом.

Если в ранних рассказах искусство состояло в остранении искусства, то у позднего Сорокина искусство полностью выведено из игры и, в полном соответствии с нормативной эстетикой, между фантазмом и реальностью стоит автор, создающий искусство, «острающее действительность», как тому и учил Шкловский. В результате советское прошлое перестало быть элементом структуры. Перестав быть актуальной

художественной задачей, остранение советскости в новой русской литературе тематизировалось, ушло в область чистого приема (стилизации эпигонов Сорокина) и минус-приема.

Мысль Шкловского о непрямах наследниках, с которой мы начали эту статью, была метафорой. В работе «Литературный факт» Юрий Тынянов указал, где именно следует искать этих «дядьев» и «племянников»: «каждое уродство, каждая „ошибка“, каждая „неправильность“ нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип»^[143]. Но эти «ошибки», «уродства» и «неправильности» не даны нам прямо, и, чтобы быть увиденными как таковые, они, в соответствии с формалистской теорией, должны быть остранены. Именно этим занимался ранний Сорокин, последовательно превращая нормативную советскую эстетику в настоящий склад «уродств». Когда прием был наконец обнажен, пришло время его остранения. Так возникла предпосылка для возвращения реальности, которой и предстояло остранять выработанный прием. Замкнутое внутрилитературное остранение сменилось остранением реальности в виде фантазма. Эта реальность еще была неактуальна, хотя поле ее расширилось. Теперь реальность – пусть и привязанная к литературе и фантазму – на равных с ними определяла «новый конструктивный принцип». Затем началась эмансипация реальности, когда литература и фантазм стали занимать подчиненное место, а доминировать стала актуальная реальность. Прослеженная тенденция должна быть верно прочитана: на наших глазах произошел полный цикл трансформации, когда соцреализм, который в постсоветской культуре представлял от имени искусства как такового, редуцировался до приема, при помощи которого он сам раньше остранялся, так что теперь не искусство остраняет жизнь, как того требовала «нормативная поэтика», но, наоборот, *жизнь стала остранять искусство.*

Несмотря на всю свою инаковость, соц-арт и концептуализм в целом (в позднесоветское время эта литература повсеместно называлась «другой») был неконвенциональным только по отношению к соцреализму. Во всем остальном он был вполне конвенциональным искусством, главный признак которого был сформулирован Шкловским столетие назад: остранение действительности. Поскольку в советских условиях место действительности занимал соцреализм, именно он и был воспринят в качестве реальности и объекта остранения. Стратегии соц-арта, выработанные в процессе этого остранения, оказались актуальны и тогда, когда на смену соцреализму пришла новая актуальная реальность.

Рождение реальности, связанной с советской травмой лишь генезисом

приема, а затем и выработка «нового конструктивного принципа» ознаменовали разрыв литературы с ее советским прошлым, которое чем дальше, тем больше перестает быть конструктивным принципом письма. Эволюция творчества Сорокина показывает, что, когда по прошествии четверти века наследство стало переходить к племянникам племянников и к внучатым племянникам, стало ясно, что оно не было промотано, но легло в основание новой русской литературы. Так русская литература перестала быть постсоветской.

Сорокин-троп: карнализация

Марк Липовецкий

По-видимому, самая известная фраза Сорокина, которую он с вариациями повторял многократно, сделав ее своеобразным девизом, – это мысль о том, что его персонажи и их действия – это всего лишь буквы на бумаге, и поэтому судить о них с моральной и любой другой внелитературной точки зрения попросту бессмысленно. К примеру: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят – как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: „Это не люди, это просто буквы на бумаге“»^[144]. В другом интервью он предлагает даже нечто вроде апофатической теологии в качестве оправдания пресловутого «аморализма» своих текстов: «На бумаге можно позволить все, что угодно. Она терпит... То самое Слово, что было у Бога, было вовсе не на бумаге»^[145].

Тем не менее рискну утверждать, что эти программные заявления лишь отчасти отражают внутреннюю логику текстов Сорокина. В лучшем случае это полуправда, если не прямое лукавство, что Сорокин косвенно признает и сам, говоря, например, следующее: «Текст – очень мощное оружие. Он гипнотизирует, а иногда – просто парализует»^[146]. Показателен в данном случае физиологический эффект, вызываемый текстом, – именно он подчеркнут Сорокиным и, по-видимому, к достижению такого воздействия устремлено все его творчество. Гипноз и паралич вызывают «буквы на бумаге», и можно ли безболезненно отделить их от производимого эффекта – вот вопрос.

Еще один мотив, который постоянно звучит в интервью и автокомментариях Сорокина, – это редуцированность телесности в русской литературной традиции. Сорокин видит свой вклад в русскую культуру именно в восполнении этой лакуны:

В русской литературе вообще тела было очень мало. Духа было выше крыши. Когда читаешь Достоевского, не можешь почувствовать тела героев: сложение князя Мышкина или какая грудь была у Настасьи Филипповны. Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением

мышц, естественными отправлениями, спермой, говном. Как сказал Арто: «Там, где пахнет говном, пахнет жизнью»^[147].

Стремление «наполнить русскую литературу телесностью» еще больше противоречит «буквам на бумаге», чем физиологические эффекты, вызываемые текстом. Однако, взятые вместе, эти на первый взгляд трудносовместимые автокомментарии Сорокина выводят к той проблеме, на которой я и хотел бы сосредоточиться. А именно – на специфически сорокинской *трансформации* вербального в телесное или же, в более общем плане, на осуществляемом им переводе дискурсивных и риторических конструкций («букв на бумаге») на язык телесных жестов (персонажных) и реакций (читательских). Язык тела в его текстах, как правило, либо представлен изображением насилия, гипернатуралистической репрезентацией тела, подвергаемого пыткам и расчленению; либо локализован в сфере «телесного низа»: мотивы еды, экскрементов, рвоты, грубой сексуальности (что часто провоцирует на интерпретацию Сорокина в духе бахтинской карнавализации). Однако для Сорокина важен именно *переход* от текста к телу и обратно:

Я постоянно работаю с пограничными зонами, где тело вторгается в текст. Для меня всегда была важна эта граница между литературой и телесностью. Собственно, в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной^[148].

Дирк Уффельманн в своей периодизации творчества Сорокина определяет ранний период как период «материализации метафор», а последующие как периоды «эмоционального позитивизма» и «фантастического субстанционализма». (Впрочем, оговариваясь, что материализации метафор наблюдаются и в более поздние периоды творчества писателя^[149].) В моем же представлении, перенос дискурсивности на уровень телесности, лишь отчасти описываемый категорией «материализация метафор», является его центральным тропом – от самых ранних до самых недавних сочинений. Этот троп в дальнейшем я буду называть *карнализацией* (от лат. *carnalis* – «плотский, телесный»); не путать с карнавализацией и канализацией, хотя некоторые переключки допускаются. Именно из этого тропа произрастают многие (хотя, понятно,

не все) важные характеристики эстетики Сорокина, поскольку именно карнализация выступает как его индивидуальный метод деконструкции авторитетных дискурсов, символов и культурных нарративов.

Как функционирует карнализация? Каковы символические эффекты, производимые этим тропом? Каков его эвристический потенциал? Пытаясь ответить на эти вопросы, я сначала хотел бы предложить обзор вариантов карнализации в творчестве Сорокина, а затем перейти к интерпретациям культурного смысла этого тропа.

Прямая карнализация

Ранний Сорокин сразу же заявил о себе как мастер *прямой карнализации* – буквальных во-площений метафор и языковых идиом. Исключительно яркими примерами этой версии тропа полна «Норма» (1979–1983): в первой части идиома «говна нажраться» порождает десятки сцен советской повседневности, обязательно включающих поедание «нормы», которой, как постепенно становится ясно, являются спрессованные детские экскременты. В седьмой части «Нормы» Сорокин, а вернее его «подставной автор», буквально материализует цитаты из советских стихов и песен. Так, банальная поэтическая строчка о моряке, оставившем свое сердце девушке, реализуется в описании пульсирующего сердца, лежащего в банке, которое девушка приносит в милицию: «На его упругой лиловой поверхности, пронизанной розовыми и синими сосудами, был вытатуирован аккуратный якорь» («Морячка»). Золотые руки у мальчишки, что живет в квартире номер пять, переплавлены в золото и «пошли на покупку поворотного устройства... для регулирования часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» («Самородок»). Насыщенная идеологическими коннотациями идиома «дышать родиной» воплощается так: «Вечером, когда во всех отсеках горело традиционное ВНИМАНИЕ! НЕХВАТКА КИСЛОРОДА! экипаж подлодки сосредоточенно дышал родиной. Каждый прижимал ко рту карту своей области и дышал, дышал, дышал... Легче всего дышалось Мануеву. Он родился в Якутске» («В походе»). На сходных материализациях метафор и идиом строятся и некоторые рассказы из «Первого субботника» (например, «Санькина любовь») и сцены из «Сердце четырех» (1991) – как, скажем, незабываемая карнализация идиомы «ебать мозги» в финальной части романа.

Этот прием сохраняется и в более позднем творчестве Сорокина.

Достаточно вспомнить сцену из фильма Александра Зельдовича «Москва» (по сценарию В. Сорокина и А. Зельдовича, 1997), в которой Лев подвергается пытке: через задний проход его накачивают пневмонасосом. По точному истолкованию Александра Гениса, перед нами прямая материализация метафоры «один жулик надул другого»^[150]. В «Ледяной трилогии» (2002–2005) весь ритуал Братьев Света, хоть и полностью воспроизводит гностическую мифо-риторику, в то же время строится вокруг идиом «голос сердца» и «говори сердцем» – эмблем фетишизации искренности в либеральном дискурсе периода перестройки и 1990-х (ср. лозунг «голосуй сердцем» на выборах 1996 года). Как заметил Нариман Скаков (во время обсуждения доклада, положенного в основу этой статьи), поедание и облизывание сахарного Кремля в одноименном сборнике 2008 года перекликается с первой частью «Нормы» – так по-новому карнализуется мотив интериоризации репрессивной власти субъектом. Правда, здесь добавляется и прямая материализация выражения «сладость власти» – недаром в начале «Дня опричника» (2006) Комяга оспаривает формулу Мандельштама «Власть отвратительна, как руки брадобрея», думая: «...я принципиально не согласен с циником Мандельштамом – власть вовсе не „отвратительна, как руки брадобрея“. Власть прелестна и притягательна, как лоно нерожавшей златошвейки». Наконец, весь мифомир «Метели» (2010) с ее великанами и карликами вырастает из карнализации такой культурной идиомы, как «маленький человек», центральной для литературы XIX века, – связь, которую Сорокин актуализирует многочисленными прямыми и непрямыми интертекстами из Чехова, Толстого и Пушкина.

Как правило, случаи прямой карнализации интерпретируются как пародирование Сорокиным авторитетных и прежде всего – советских дискурсов. Однако, при ближайшем рассмотрении, даже в его ранних текстах, когда полемика с соцреализмом еще была вполне релевантна, многие источники карнализации не маркированы идеологически, а вполне нейтральны. Скорее, путем прямой карнализации Сорокин программно выходит к своей центральной теме – *телесности языка как такового*, – с очевидностью представленной советскими и вообще авторитетными дискурсами, но, конечно, не ограниченной только ими. По точному определению Дирка Уффельманна, за этой темой прочитывается философское предположение о том, что «нет ничего, существующего за пределами метафор (и их материализаций), что (текстуальная) реальность создается (деструктивным) языком»^[151].

Кстати говоря, в перспективе этой центральной темы более чем естественно обращение Сорокина к театру и кинематографу: ведь здесь его главная тема обнажается как прием, поскольку и театр, и кино *наглядно-зримо* добавляют телесное измерение его текстам. Показательно, что Сорокин, как правило, подчеркивает в своих пьесах и киносценариях трансформацию текстуального в телесное тем, что использует легко узнаваемые классические произведения в качестве претекстов: шекспировские трагедии в «Дисморфомании» (1989), чеховский водевиль в «Юбилее» (1989), романы Достоевского в «Достоевский-trip» (1997), «Галоши счастья» Андерсена в «Копейке» (2001), «Три сестры» в «Москве», «Анну Каренину» в «Мишени» (сценарий – 2007, фильм – 2011). Таким образом, он подчеркивает карнализацию *образцов* литературности, переводимых на уровень *современной* телесности.

Неудивительно и то, что все творчество Сорокина, от ранних до недавних произведений, прошито примерами того, что может быть обозначено как *метакарнализация*, когда дискурс в целом (а не его отдельные элементы) репрезентирован в обобщенной, но телесной форме. К примеру, рассказ «Заплыв» (включенный в «Голубое сало» (1999), но написанный в начале 1980-х) изображает цитату из некоего официального текста, составленную из военных пловцов с факелами в руках. Аналогично, в «Романе» (1985–1989) весь пятисотстраничный нарратив, стилизованный под классический русский роман XIX века и заканчивающийся бойней, учиненной героем по имени «Роман», может быть прочитан как метакарнализация литературно-философской концепции «смерти романа», широко обсуждавшейся с 1960-х годов.

Непрямая карнализация

Наряду с прямой карнализацией Сорокин, также начиная с ранних текстов, методически исследует возможности приема, который можно назвать *непрямой карнализацией* – когда телесные образы во-площают *скрытую* логику дискурса, а не узнаваемую метафору или идиому. «Первый субботник» (1979–1984) был, по-видимому, первым экспериментом в этом направлении. Каждый из рассказов этого сборника (о чем писалось неоднократно) строится по сходной схеме: усредненный советский нарратив внезапно трансформируется в сцены насилия, шокирующей сексуальности и/или потоки зауми. Сам Сорокин так описывал эту структуру: «В 80-е годы я делал бинарные литературные

бомбочки, состоящие из двух несоединимых частей: соцреалистической и части, построенной на реальной физиологии, а в результате происходил взрыв, и он наполнял меня как литератора некой вспышкой свободы»^[152]. Происходящий взрыв вскоре перестает удивлять, однако интрига сохраняется благодаря скрытой логике перехода от первой части ко второй.

В большей части текстов этого типа «реальная физиология» выступает как *продолжение* дискурса: она «натурализирует» дискурсивный механизм, переводя его на уровень телесных отношений. Так, например, в «Сергее Андреевиче» ученик восторженно вбирает все банальности, изрекаемые учителем Сергеем Андреевичем. Этот процесс доводится до точки тошноты (более или менее буквальной) в тот момент, когда тот же самый ученик экстатически поедает оставленные учителем свежие экскременты. Связь между поглощением банальностей и экскрементов совершенно очевидна: но то, что *скрывалось* соцреалистическим нарративом, *обнажается* посредством карнализации.

Аналогичным образом в рассказе «Свободный урок» учительница умиряет разбушевавшегося пятиклассника тем, что принуждает его ласкать ей гениталии. Повторяя учительскую мантру: «Для тебя же стараюсь, балбес!» – она, в отличие от испуганного и плачущего мальчика, откровенно наслаждается ситуацией. Поедание учеником экскрементов учителя (своего рода антиевхаристия) и изнасилование ученика учительницей предстают как две взаимосвязанные стороны дидактизма, который, в свою очередь, осмыслялся в концептуалистском кругу (см. тексты Пригова и Рубинштейна) как стержень специфически российской культурной репрессии.

Симптоматично, что не только в «Сергее Андреевиче», но и в ряде других рассказов сборника («Открытие сезона», «Поминальное слово», «Проездом», «Первый субботник» и другие) карнализация окрашена в ритуальные тона, указывая на некое трансцендентальное измерение, парадоксальным образом связанное с тошнотворным и/или насильственным. Оно, это измерение, трансцендентально *только* потому, что находится за пределами дискурса и дискурсивности вообще. Вот почему, наряду с сексом и насилием, в качестве инструмента карнализации Сорокин так часто использует заумь, часто переплетающуюся с матом или функционирующую наподобие мата. Кроме рассказов из сборника «Первый субботник» (например, «Геологи», «Заседание завкома», «Соревнование») и писем Мартину Алексеевичу из пятой части «Нормы», этот прием Сорокин использует в романе «Сердца четырех» и в пьесах «Русская бабушка» (1988), «Доверие» (1989), «Занос» (2009). Я, кстати, полагаю, что и

китайские слова и выражения, которыми Сорокин щедро сдабривает свои более поздние тексты – «Голубое сало», «День опричника», «Сахарный Кремль», «Метель», «Мишень», – для читателя, не знающего китайского (учитывая, что перевод далеко не всегда дается Сорокиным), – играют в принципе ту же роль, что и заумь в ранних текстах^[153].

Лучше всего цепочка трансформаций «дискурсивное – физиологическое/заумное – трансцендентальное» представлена в «Голубом сале» (1999), что объясняет узловое положение этого романа в эволюции писателя. Голубое сало, мистическая субстанция, вырабатывается клонами великих русских писателей в процессе творчества (образцы которого включены в роман): дискурс русской литературы прямо переводится в физиологическое измерение, приобретая одновременно трансцендентальное значение – недаром А. Генис определил голубое сало как «русский Грааль: дух, ставший плотью»^[154]. Голубое сало как карнализованное сакральное русской культурной традиции в равной степени оказывается необходимо и футурологическому космополитическому обществу в первой части, и националистической ретроутопии «землебов» во второй части, и «альтернативному тоталитаризму» третьей части. Собственно, сложнопостроенный сюжет романа, следующий за перемещениями голубого сала, и служит главным доказательством трансценденции – то есть буквально выхода за границы реальности (благо, их в романе больше, чем одна), – производимой этой субстанцией.

Более того, как в ранних, так в недавних текстах Сорокина прослеживается своего рода *избирательное сродство* между дискурсом и конкретной формой карнализации. К примеру, традиционалистский или откровенно националистический дискурс с неизбежностью исторического материализма трансформируется в сцены массовых убийств, где садистическое насилие выступает в качестве предельного эквивалента «любви ко всему русскому». Эта связь впервые возникает в третьей части «Нормы», где «бунинский» нарратив о возвращении в разоренное аристократическое гнездо сцеплен с «Падежом», повестью о коллективизации, изображаемой как экстатическое и ритуализированное массовое убийство.

То же самое происходит и в «Романе». Однако здесь прослеживается более сложная внутренняя логика карнализации. Мастерски стилизованный Сорокиным дискурс русского классического романа не оставляет места для сексуальности. Поэтому в брачную ночь Романа и Татьяны подспудная

сексуальная энергия сцены, не находя дискурсивной реализации, как бы «прорывает» ткань квазиклассического повествования, и в этот разрыв хлещет недискурсивное насилие. Это насилие, внешне противореча стилистике русского классического романа, резонирует с экстатическим традиционализмом, пронизывающим «Роман». Кажется, что Романа на массовое убийство толкают два полученных им странных свадебных подарка – деревянный колокольчик и топор с надписью: «Взялся – руби». Однако оба этих объекта насыщены сексуальным символизмом и в то же время маркированы как экзотически-русские, что вполне согласуется с предложенной версией. Иными словами, натываясь на дискурсивный блок, Роман (и роман) обращает свою сексуальную энергию не на Татьяну, а на «все русское» (не исключая и Татьяну), вынужденно оперируя топором, а не собственным телом.

Полагаю, и в «Дне опричника» существует прямая связь между стилизованным национализмом повествования и сценами массового насилия, в диапазоне от погрома усадьбы «заголившегося боярина» до коллективной галлюцинации-былины о семиглавом змее, своим огнем сжигающем и насилующем все подряд, вплоть до Америки.

Обратная версия карнализации

Особый случай непрямой карнализации представляет роман «Тридцатая любовь Марины» (1982–1984): здесь телесность в какой-то момент начинает функционировать не столько как продолжение дискурса, сколько как самостоятельная сила, способная *порождать дискурс*. С одной стороны, бисексуальность Марины выступает в этом романе в качестве наиболее осязаемой телесной манифестации свободы, царящей в диссидентских кругах 1970-х (пример непрямой карнализации). С другой – та же самая сексуальность подрывает диссидентский дискурс. Первый оргазм с мужчиной, который Марина испытывает во время секса с похожим на Солженицына парторгом, не только радикально меняет ее жизнь, но и трансформирует сам романский нарратив. После памятной ночи Марина избавляется от самиздата и становится образцовой соцреалистической героиней. Одновременно романский нарратив, до этого момента балансировавший между Генри Миллером и «интеллигентной» женской прозой, претерпевает резкую мутацию, становясь бесконечной передовицей газеты «Правда».

Как видно, «Тридцатая любовь» не только переводит дискурсивную

логику на уровень телесности, но и предлагает риторическую операцию, противоположную карнализации, – трансформацию телесного в дискурсивное, то есть *развоплощение* телесного (при этом Маринин оргазм с женщиной, актуализируя патриархальную логику, выступает как сюжетный переключатель)^[155].

Трансформация телесного в дискурсивное становится движущей силой сюжета в «Ледяной трилогии» (2002–2005). Жестокое долбление человеческой груди ради извлечения «голоса сердца» – вот главный, многократно повторяемый ритуальный ход сюжета. Телесное насилие трансформирует «мясную машину» в члена Братства Света (или «пневматика», если следовать гностической терминологии), освобождая от телесного плена, пробуждая от сна души и возрождая (с новыми именами) для Жизни Света. Показательно, что любовь, испытываемая членами Братства к своим братьям и сестрам (и только к ним, «мясные машины» воспринимаются как недолюди), лишена телесного измерения и носит сугубо духовный характер.

А. Генис не случайно определил этот роман как «гностический»^[156]. Гностическая мифология очень четко прослеживается в «Ледяной трилогии»: здесь и понимание материального мира как зла, а тела – как темницы духа; и метафорика Света как символа «чуждой» (у Сорокина – занесенной Тунгусским метеоритом), но подлинной жизни; и мотив подлинного духовного имени; и поиск избранных «пневматиков», способных к гнозису, и т. п. Диктатура этого мифа в «Ледяной трилогии» вполне осязаема, и потому привычные сорокинские сцены насилия здесь выводят не за пределы дискурса, а, наоборот, ритуально *утверждают* гностический мифо-нарратив: телесное, таким образом, заново оформляется в дискурс, причем жесткий и иерархический.

Другое, хотя и косвенное, свидетельство развоплощения как торжества дискурсивного за счет редукции телесного можно увидеть в том, как меняется стиль Сорокина от первой из написанных частей трилогии («Лед»), еще насыщенной телесными образами, к последнему («23 000»), самому «духовному», но и самому безжизненному, вплоть до автопародийного финала (впрочем, вполне согласующегося с гностической доктриной^[157]). В другом месте анализируя трилогию^[158], я доказывал, что скорее неумышленно, чем намеренно, Сорокин создал в этих романах тоталитарный метадискурс, универсальную формулу насильственной чистки человечества ради возвышенных трансцендентальных целей. Братья Света оказываются не в состоянии преодолеть насилие, царящее в мире

«мясных машин». Эти спасители только поднимают его на «новый уровень». Их насилие оправдано сакральным дискурсом неогностического мифа и потому становится «мифическим», в точном соответствии с определением Вальтера Беньямина, это насилие лишь свидетельствует о существовании богов^[159]. Сорокинские 23 000 избранных членов Братства – это и есть боги, о существовании которых свидетельствует насилие, в том числе и тоталитарное: недаром Братья как лаборатории поиска других избранных используют лагеря – как нацистские лагеря смерти, так и советский ГУЛАГ. Те же «мясные машины», что не поддаются преобразению в бессмертных Братьев Света, подлежат уничтожению.

В этом смысле созвучие – через прием развоплощения – между «Ледяной трилогией» и «Тридцатой любовью Марины» вряд ли случайно, хотя также необязательно осознанно запрограммировано писателем. Как демонстрируют оба этих текста, тоталитарный дискурс может произрастать на любой почве (см., например, экологический тоталитаризм, изображенный Сорокиным в пьесе «Щи», 1995), но всегда и везде он основан на трансформации телесного в духовное или дискурсивное, то есть на развоплощении – обратной версии карнализации. Таким образом, в творчестве Сорокина тоталитаризм получает новую интерпретацию: как диктатура «духовного», то есть бестелесного и безличного, начала над человеческими телами и их несовершенными, но индивидуальными жизнями; как окончательное торжество дискурсивного над недискурсивным, осуществляемое во имя трансцендентального. Эта формула тоталитаризма освобождает его от связей с конкретными идеологиями, придавая этому понятию широкий обобщающий смысл. Причем, разумеется, у Сорокина концепция тоталитаризма не рациональна, а суггестивна, она вырастает из внутренней логики его собственной эстетики и потому может подчас вступать в конфликт с его рационально выстроенными конструкциями, как это и случилось в «Ледяной трилогии».

«Поздний» Сорокин

Критики не раз противопоставляли Сорокина 1980–1990-х Сорокину 2000-х, указывая на то, что в поздних текстах писателя гораздо меньше шокирующего физиологизма и вообще трансгрессивности, чем в раннем творчестве (см. об этом в уже цитированной статье Уффельманна). Однако, на мой взгляд, эта разница сводится не к «количеству» трансгрессивных жестов, присутствующих в его прозе. Скорее, правильнее говорить о

разных векторах его трансгрессивности (и соответствующих тропах) в 1980–1990-е и 2000-е.

В каждом из сорокинских текстов раннего периода доминирует один определенный троп, определяющий характер трансгрессии: чаще – карнализация, реже – развоплощение. В текстах же 2000-х два этих тропа, как правило, *сосуществуют* в одном пространстве, не перекрывая друг друга. Наиболее показательны в этом отношении «День опричника», «Сахарный Кремль», «Метель», сборник рассказов «Моноклон» (2011). Так, в «Дне опричника» неотрадиционалистский дискурс проходит карнализацию в сценах группового изнасилования боярыни, а затем и «гусеницы» («коллективная сексуальность»), группового галлюциногенного «трипа» – совокупной мечты о глобальном сексуализированном насилии («коллективное воображаемое») и, наконец, в финальной сцене взаимного сверления друг другу ступней (единство через насилие).

Вместе с тем параллельно идет процесс развоплощения. Сразу после группового изнасилования боярыни Комяга отчитывает коллегу за матерщину: «Пойми, дурак, мы же охранная стая. Должны ум держать в холоде, а сердце в чистоте»^[160]. Непосредственно за этой сценой следует групповая же молитва опричников в Успенском соборе, представляющая неотрадиционалистский идеологический дискурс в наиболее чистом виде – как дискурс *священной войны*:

Супротивных много, это верно. Как только восстала Россия из пепла Серого, как только осознала себя, как только шестнадцать лет назад заложил Государев батюшка Николай Платонович первый камень в фундамент Западной Стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне, от бесовского изнутри – так и полезли супротивные из всех щелей, аки сколопендрии зловерное. Истинно – великая идея порождает и великое сопротивление ей. Всегда были враги у государства нашего, внешние и внутренние, но никогда так яростно не обострялась борьба с ними, как в период Возрождения Святой Руси. Не одна голова скатывалась на Лобном месте за эти шестнадцать лет, не один поезд увозил за Урал супостатов и семьи их, не один *красный петух* кукарекал на заре в столбовых усадьбах, не один воевода пердел на дыбе в Тайном Приказе, не одно подметное письмо упало в ящик Слова и Дела на Лубянке, не одному меняле набивали рот преступно нажитыми

ассигнациями, не один дьяк искупался в крутом кипятке, не одного посланника иноземного выпроваживали на трех желтых позорных «меринах» из Москвы, не одного вестника спустили с башни Останкинской с крыльями утиными в жопе, не одного смутьяна-борзописца утопили в Москва-реке, не одна вдовица столбовая была подброшена родителям в тулупе овчинном нагою – бесчувственной...

Каждый раз, стоя в Успенском со свечкою в руке, думаю я думу тайную, крамольную об одном: а если б не было нас? Справился бы Государь сам? Хватило бы ему стрельцов, да Тайного Приказа, да полка Кремлевского? И шепчу себе сам, тихо, под пение хора: Нет [\[161\]](#).

Более того, изнасилование и поджог, изображенные в сцене опричного погрома «боярского» дома, дублируются – но уже с негативным знаком – в «поэме» о преступлениях Урусова. Дело не в самом преступлении, а в том, кто его совершает. Поджог и изнасилование – от опричников – это «справедливое наказание», к тому же часть погромного ритуала. То же самое, совершенное Урусовым, – позорное извращение, за которое тот лишается власти и жизни. То, что было кодировано как легитимный ритуал власти, немедленно превращается в преступление, как только осуществляется «приватно», вне поля государственной воли. Но дело не только в этом: Сорокин внятно демонстрирует, что в неотрадиционалистской идеологии нет «объективных» критериев (нравственного) закона/преступления, хотя существо неотрадиционализма в том и состоит, что «закон» представляется укорененным в «традиции», он эссенциалистичен и «вечен». Неотрадиционализм в этом контексте оказывается лишь симулякром объективности, скрывающим тот факт, что между «охранителями» и «преступниками» нет разницы, если судить по их поступкам.

Все это примеры развоплощений. В сочетании с карнализацией неотрадиционалистского дискурса они создают объемный образ власти, основанной на этом дискурсе. С одной стороны, благодаря трансформациям дискурса в телесные жесты становится ясно, что внутреннее единство коллективного тела, создаваемого неотрадиционалистской идеологией, основано на тех же трансгрессиях, на которых держится устрашающий авторитет опричнины «вовне». Сексуализированное насилие и насильственный секс определяют оба режима неотрадиционалистской власти – внутренний (обращенный

к «своим») и внешний (обращенный к «врагам»).

С другой стороны, благодаря трансформациям телесного в дискурсивное и идеологическим перекодировкам одних и тех же телесных мотивов обнажается сам механизм функционирования неотрадиционалистского дискурса: коллективная трансгрессивная телесность в нем *подменяется* коллективной же «духовностью», а единственным и главным условием этой подмены становится причастность к власти, которая в свою очередь выступает как концентрация коллективной духовности. Циркулярная логика неотрадиционализма, впрочем, в конечном счете отсылает к «гусенице» коллективной сексуальной оргии, оставляя последнее слово за карнализацией.

Такие сочетания разнонаправленных тропов, создающие объемную картину, характерны для прозы Сорокина в 2000-е годы – переходы от карнализации к развоплощению и обратно постоянно происходят даже в таких, относительно коротких текстах, как «Волны», «Губернатор», «Тридцать первое». Однако, что показательно, эти тропы никогда не вызывают дискурсивный коллапс, как в ранней прозе. Причина тому, по-видимому, связана с природой тех дискурсов, которые Сорокин деконструирует сегодня.

По мере того как авторитетные политические и культурные дискурсы утрачивали свой вес в течение всего постсоветского периода, Сорокин все более сосредоточенно стал исследовать *синтетические квазиавторитарные дискурсы*. К ним относится и неотрадиционализм («День опричника»), и неомодернизаторский дискурс («Метель»), и неолиберализм («Тридцать первое», «Underground», «Кочерга»), и ностальгический советский дискурс («Моноклон») и т. п. Как видно из сорокинских текстов, функционирование таких дискурсов основано на сосуществовании двух взаимоисключающих операций. Устанавливая свою символическую (и политическую) власть с помощью развоплощения телесного, эти дискурсы в то же время открыто и бесстыдно переводят идеологические конструкты на уровень телесного (само)удовлетворения. Можно предположить, что эти синтетические дискурсы, взятые совокупно, образуют новый *цинический язык власти*, который и является предметом сорокинской деконструкции в 2000-е [\[162\]](#).

В результате этого смещения стратегии Сорокина в его творчестве кристаллизуются в несколько постоянных мотивов, которые становятся устойчивыми метафорами постоянных *взаимных трансформаций* телесного в дискурсивно-«духовное», и обратно. Приведу всего несколько примеров.

Еда, по-видимому, – один из наиболее явных примеров мирного

слияния культурных дискурсов и конвенций с физиологическими потребностями и реакциями. Начиная с «Нормы» и «Романа» Сорокин исследует кулинарную образность, представляя ее как процесс *буквального* поглощения культуры (в конечном счете превращаемой в экскременты). Однако довольно рано Сорокина начинает интересовать трансгрессивный потенциал кулинарии. Кажется, впервые связь между едой и трансгрессией возникает в садистических «Пельменях» (1986), за которыми последовала каннибальская евхаристия, изображенная в «Месяце в Дахау» (1990), что в свою очередь привело к фондю из человечины в «Голубом сале» и всему циклу «Пир» (2000). В пьесе 1995 года «Щи» на первый план выходит трансформация кулинарного искусства в преступление в условиях экологического тоталитаризма. Мотив еды как трансгрессии вновь актуализуется в сценарии к фильму Ильи Хржановского «4» (2004) с его кульминационной сценой страшного пира старух-клонов.

Как показывают эти примеры, по мере сорокинской эволюции пища все меньше функционирует как поле мирного сосуществования культурного и физиологического и все больше приобретает значение поля боя между дискурсивными и недискурсивными (а значит, и трансгрессивными) элементами, причем победа остается явно на стороне последних.

Наркотики: явно полемизируя с популярными представлениями о тоталитаризме, в «Голубом сале» Сорокин впервые «вписал» наркотики в тоталитарный, а не в контркультурный контекст. В изобретенной Сорокиным альтернативной версии сталинизма наркотики легализованы, и Сталин привычно изображается на скульптурах и картинах со шприцем в руках. Аналогично и в «Дне опричника» некоторые наркотики не только легализованы, но и пропагандируются как фундамент национального благополучия. Как пояснял сам автор: «До революции кокаин продавался в аптеках. В новом российском государстве это компенсация за железный занавес. Мы вас лишаем Запада, этого райского плода, но мы вам даем зато вот это. Можете получить удовольствие. Вам не нужен никакой Запад: идите в аптеку, покупайте кокаин. Будете счастливы. А на Западе как раз это запрещено»^[163]. По Сорокину, наркотики как материальные субстанции, способные генерировать психологические и даже духовные эффекты, вполне изоморфны тому развоплощению телесного, на котором основан любой тоталитарный дискурс.

Однако и обратное движение – карнализация – также оказывается связано с наркотиками. Показательно в этом отношении сорокинское сравнение литературы с наркотиком: «Я занимаюсь литературой, потому

что с детства был подсажен на этот наркотик. Я литературный наркоман, как и вы, но я еще умею изготавливать эти наркотики, что не каждый может»^[164]. В сущности, и голубое сало – материальная квинтэссенция русской словесности – выступает как супернаркотик, который Сталин в финале романа вводит себе в мозг. Сходная аналогия между литературой и наркотиками присутствует и в «Достоевский-trip», и в «Метели» (пирамидки). Подобно литературе, наркотики позволяют сорокинским персонажам трансцендировать собственную материальность, либо становясь Другим («Метель»), либо сливаясь с коллективным телом («День опричника»)^[165].

Даже будучи легализованными, наркотики у Сорокина чреватые трансгрессией, а значит, и опасностью свободы. Последний мотив наиболее отчетливо представлен в сценарии к фильму А. Зельдовича «Мишень». Огромный астрофизический агрегат, руина советской эпохи, вызывает у персонажей фильма эйфорическую интоксикацию, которая, в свою очередь, генерирует состояние безграничной свободы. Эта свобода неизбежно оказывается (само)разрушительной. Страсть Зои к Николаю, внезапно проснувшееся правдолюбие Виктора, насилие Николая – все это явления одного порядка: за каждым из них стоит жажда свободы, оборачивающейся против жаждущего.

Но даже когда об индивидуальной свободе не идет речи и наркотики, наоборот, вызывают слияние с коллективным телом, деструктивность тем не менее остается в силе. Недаром в поздних текстах Сорокина все коллективные тела, рождающиеся в процессе наркотических «трипов», – монструозны: таков и семиглавый дракон в «Дне опричника», и стая медведей-людоедов в главе «Underground» («Сахарный Кремль»).

Лед/Снег: как говорит сам Сорокин: «Снег – наше богатство, как и нефть, и газ. То, что делает Россию Россией в большей степени, чем нефть и газ. Снег мистифицирует жизнь, он, так сказать, скрывает стыд земли»^[166]. Впервые этот мотив появляется в финале романа «Сердца четырех», когда выясняется, что главной целью всех испытаний и приключений, пройденных героями, было превращение их сердец в ледяные игральные кости, выбрасываемые на тоже ледяное поле, залитое «жидкой матерью». Эта сцена может быть интерпретирована не только как зловещая метафора «жизни и судьбы», но и как демонстративная *материализация* героического или метафизического дискурса. Замерзшая материя, таким образом, выступает как вещество трансцендентального, как лиминальная зона между дискурсивным и материальным/телесным. (Ср.

эротическую игру ледяными кубиками в фильме «Москва».)

Такая интерпретация явно применима и к «Ледяной трилогии», где лед становится проводником Божественного Света и одновременно – инструментом насилия. В «Метели» снежная буря приобретает значение сопротивления недискурсивных, то есть природных, физиологических и трансцендентальных сил, дискурсу модернизации. Происходящее в финале повести символическое изнасилование доктора Гарина великаном-снеговиком наиболее отчетливо воплощает семантику этого мотива. Заслуживают упоминания и некоторые другие примеры: например, монолог психотерапевта Марка из «Москвы», в котором он сравнивает советское бессознательное с замороженными пельменями, превратившимися в бесформенную массу в постсоветский период (эпизод из сценария, отсутствующий в фильме). В своих комментариях к футурологической «Мишени» Сорокин говорил, что он хотел изобразить «подмороженную Россию».

Таким образом, мотив льда/снега функционирует у Сорокина как метафора дискурса, который уже обрел (убийственную) материальность, но еще не стал живым телом; дискурса, застывшего на полдороге к окончательной карнализации.

В известной степени параллелью к этому мотиву выступает у Сорокина мотив *клонов и клонирования*. Впервые этот мотив появляется в «Голубом сале», чтобы вернуться в либретто оперы «Дети Розенталя» и, наконец, в фильме «4». Клоны также воплощают дискурс, не ставший окончательно живым телом. В силу своей лиминальности клоны в «Голубом сале» и «Детях Розенталя» способны производить сакральные объекты как продукты своей физиологии. Однако в «4» толпа старух-клонов производит сакральное в форме жуткого (фрейдовского *Unheimlich*): их телесность предстает как буйство живых мертвецов, как карнавал, увиденный глазами Босха, как жизнь, неотличимая от смерти и потому страшная.

Попытка интерпретации

Радикальность сорокинской карнализации значительно глубже, чем подозревают его самые яростные критики. Его часто обвиняют в унижении всего возвышенного и глумлении над авторитетным, в непристойности, садизме и бессмыслице. Однако его письмо метит в самое основание логоцентрической парадигмы. Ритуальный контекст, часто окружающий

карнализацию в его текстах, позволяет установить связь между этим приемом и фундаментальным христианским мотивом: воплощением Слова (Логоса) в Христе и его смертном теле, воплощением, лежащим в основании христианской сотериологии:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога.

Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь (*zoe*), и жизнь была свет (*phos*) человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его... И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца (*Иоанн*, 1:1–5; 14).

Помещенная в этот контекст, сорокинская карнализация во многом резонирует с деконструктивистскими интерпретациями Евангелия. Так, например, Х. Статен в статье «Как дух (почти) стал плотью: Евангелие от Иоанна» так объясняет развитие этой мифологемы в христианской мысли, а шире – ее значение для логоцентрической парадигмы: «Если Слово становится плотью, это должно предполагать не деградацию Слова, но возвышение плоти»; чтобы разрешить эту проблему, «христианская теология, начиная с Павла, вводит различие между жизненными принципами: один понимается как смертный (*psykhe*), а другой как бессмертный (*pneuma*)», в свою очередь духовный жизненный принцип, называемый *sarx* (плоть), исполнен славы, силы и бессмертия, в то время как принцип, называемый *soma* (тело), наделен противоположными свойствами. Таким образом, «то, что в христианстве определяется как слабость плоти, является не чем иным, как возгонкой новой жизни на не-человеческий уровень, а прекращение индивидуальной жизни означает прохождение более высокого жизненного принципа сквозь тело, понимаемое как временное состояние и инструмент для достижения новых конфигураций»^[167].

Применима ли эта логика к Сорокину? Да, но только к единственному его тексту – к гностической «Ледяной трилогии»^[168]. «Слабость плоти» и «возгонка новой жизни на не-человеческий уровень» реализуются здесь через беспощадную расправу с «мясными машинами». В Братях Света жалкая *soma* мясных машин прямо преобразуется в могущественный и бессмертный *sarx*. Прошедшие через насильственное «преображение» становятся живыми словами «сердечного языка» – или же аутентичного

мирозданию, неискажающего космического дискурса. Проще говоря – Логоса.

«Ледяная трилогия» оказывается единственной книгой Сорокина, которая, по выражению Х. Статена, в полном согласии с христианской теологией, «сдерживает тошноту, вызываемую редукцией живой *soma* к обобщенной и стерильной *sarx*»^[169]. Все прочие тексты Сорокина, напротив, сопротивляются этой операции и не только не сдерживают, но и прямо провоцируют тошноту. Как объясняет сам писатель: «Рвотный рефлекс – это не значит плохо, это очищает организм»^[170]. Его карнализация претворяет дискурс, конечно же, не в *sarx*, а только и исключительно в *soma*: лишенную как величественности, так и чистоты; блюющую, срущую, совокупающуюся, насилующую и насилуемую. Если христианские чудеса («знамения») возникают как «нарушения естественного процесса, которые тем не менее понимаются не в своем прямом, а в переносном значении, указывающем на трансцендентное измерение»^[171], то Сорокин заменяет знамения актами brutального насилия и сексуальности, каннибализмом, копрофагией и заумью. Они тоже нарушают «естественный» ход дискурса – но то трансцендентное измерение, на которое они указывают, располагается не над земным миром, а *вне дискурса*.

Иными словами, Сорокин не только *зеркально*, но и *буквально* воспроизводит христианский постулат о воплощении Логоса, игнорируя при этом предполагаемое различие между *sarx* и *soma*. Путем такого шутовского передразнивания Сорокин превращает телесность в форму радикальной критики логоцентризма. С этой точки зрения можно утверждать, что карнализация и основанный на ней «метод Сорокина» представляют собой *неокиническую* (по терминологии П. Слотердайка) реакцию на цинические манипуляции авторитетными дискурсами как в советской, так и в постсоветской культуре, а шире: как в модерном, так и в постмодерном обществах. В «Критике цинического разума» (1983) уже упомянутый П. Слотердаик возводит стратегию современного неокинизма к Диогену Лаэртскому и его философствованию посредством непристойных телесных жестов. Слотердаик утверждает, что кинизм обладает особым рода *бесстыдством*, которое предполагает отказ от моральных табу, окружающих функции тела, а также уравнивает телесное с интеллектуальным – и этим путем предлагает «существование, исполненное сопротивления, смеха, отвержения, стремления достичь цельности своей природы и полноты жизни»^[172]. Философ интерпретирует

кинизм как единственную альтернативу современному цинизму: «Только направляясь от кинизма, а не от морали, можно положить пределы цинизму. Только веселый кинизм целей никогда не поддастся искушению забыть, что жизни нечего терять, кроме самой себя»^[173].

Все эти характеристики точно подходят сорокинским карнализациям: и в самом деле, его художественная стратегия может быть понята как один из наиболее живых и интеллектуально насыщенных примеров неокинизма в современной русской культуре. Если Диоген высмеивал коллег-философов с помощью «философских пантомим», то Сорокин подрывает авторитетные культурные и идеологические дискурсы с помощью своеобразных «телесных шарад», напоминающих о театрализованной игре в шарады – одной из популярнейших забав интеллигенции с 1970-х годов и поныне. Эти шарады не только обнажают скрытые механизмы дискурса, но и лишают сам дискурс символической значительности. Разыгранный на уровне телесных жестов, дискурс, вопреки свойственному ему стремлению оставаться невидимым, чтобы усваиваться незаметно, предстает как тело, а значит, как радикальный Другой. Как доказывает Жан-Люк Нанси, «...тело всегда противопоставлено извне – „мне“ или другому. Тела – прежде всего и всегда – суть другие, а другие, точно так же, прежде всего и всегда суть тела. <...> Другой – это тело, потому что только тело и есть другой»^[174]. Таким образом, карнализация дискурса ведет к остранению дискурса и в конечном счете к отчуждению от дискурсивного гипноза.

Однако киническое передразнивание базового принципа логоцентризма у Сорокина производит непредвиденный «побочный эффект». По определению Статена, в «гиперлитературном» дискурсе Евангелия от Иоанна восхождение Христа неотделимо от его же нисхождения, его странствия по направлению к смерти, а евхаристия немногим отличается от каннибализма: «„если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни [zoe]“ (Иоанн, 6:53). Хлеб есть мясо, вода есть вино, и вино есть кровь, и нет в этом ничего ужасного, если понимать это как телесные страсти Логоса и агапетические функции духа»^[175]. Следуя этой логике, можно предположить, что сорокинские карнализации, эффективно деконструирующие любые претензии дискурса на выражение универсальной и вечной истины, также не вполне свободны от поисков сакрального. Иначе говоря, деконструируя логоцентризм путем буквализации его фундаментального принципа, писатель в то же время (вольно или невольно) может воспроизводить определенные аспекты

сакральной логики воплощения Логоса в Христовом теле.

Возникающее у Сорокина представление о сакральном, в полном согласии с «Силами ужаса» Юлии Кристевой, неотделимо от отвращения, вызываемого, в свою очередь, овнешнением того, что скрыто внутри тела (*soma*): «Отвращение в конечном счете оказывается оборотной стороной религиозных, моральных и идеологических кодов... Эти коды одновременно очищают и подавляют отвращение. Но возвращение подавленного вызывает „апокалипсис“, вот почему нам не удастся избежать конвульсий религиозных кризисов»^[176]. Возвращение подавленного отвращения, лежащего в основании религиозных, моральных и идеологических дискурсов, – это именно тот эффект, который Сорокин достигает с помощью карнализации.

Однако сказанное не означает, что он избавляется от сакрального. Скорее, Сорокин производит сакральное в форме *дискурсивного апокалипсиса*, достигаемого путем обнажения скрытого в дискурсе отвратительного тела (*soma*). То, что выше было определено как сквозной троп Сорокина – карнализация, выступает также и как центральный принцип и механизм дискурсивного апокалипсиса, а следовательно, и сорокинское сакральное.

Что же касается значения этого сакрального, то его, по-видимому, точнее всего определяет характеристика миссии Христа в Евангелии от Иоанна как «манифестации божественности плоти, универсальной жизнесмерти»^[177] – или, иначе говоря, *зое*, нагой жизни. У Сорокина это «трансцендентальное означаемое» оказывается оборотной стороной дискурсивного апокалипсиса, присутствуя как чистая потенциальность, как внедискурсивное измерение, нежели как артикулированный «месседж» его текстов.

Наличие такого подводного течения в текстах Сорокина свидетельствует о своеобразном утопизме его художественной стратегии, утопизме, наиболее близком радикальному феминизму, как, скажем, он формулируется в версии Люс Иригарэ: «Мы должны обновить язык как целое... Заново предъявить ценности сексуального желания, боли, радости, тела. Живые ценности. А не дискурсы власти, которые в определенной степени мертвы, это мертвая сетка, наложенная на живых»^[178].

В качестве иллюстраций, подтверждающих наличие жизнесмерти, или *зое*, нагой жизни как «трансцендентального означаемого» текстов Сорокина, можно напомнить о финале «Очереди», где торжество сексуальности замещает и вытесняет абстрактные и не поддающиеся

конкретному определению жизненные цели (то, за чем стояла очередь); об экстатическом эротизме, окружающем самоуничтожение героев «Сердце четырех»; о бесконечности метаморфоз, запущенных голубым салом (не случайно роман заканчивается в Пасху – юноша в финале романа отправляется на пасхальный бал в накидке из голубого сала); травестийный вариант тех же бесконечных метаморфоз – в «Копейке» (машина, переходящая из рук в руки, не только соединяет разные «страты» советского и постсоветского обществ, но и по ходу изменяется сама – из символа престижа и желанного приза превращаясь в место хранения червей и музейный экспонат). Стоит вспомнить о яростной карнавальной роскоши пиршественных сцен – от «Романа» до «Дня опричника»; о свадьбе героя с двумя невестами в финале «Москвы»; о беременности любовницы Комяги – единственной, «почти счастливой», новости, о которой Комяга забывает в конце своего «одного дня». Можно полагать, что и все события фильма «4» эквивалентны апокалипсису, запущенному смертью Зои – *zoe* – одной из четырех сестер-клонов, они же – всадницы апокалипсиса. С этой точки зрения, кстати говоря, понятен и сарказм Сорокина по отношению к своим товарищам по концептуалистскому кругу, которым он щедро поделился с Комягой в той сцене повести, где опричник слушает западные радиоголоса. Рожденные воображением Сорокина опричники (и вполне реальная неотрадиционалистская идеология), кажется, обладают большей близостью к *zoe*, нагой жизни, во всех ее ужасающих и восхитительных воплощениях, чем любые интеллектуальные построения, в том числе и во многом близкие самому Сорокину.

Но наиболее осязаемым и наиболее *системным* выражением стремления Сорокина почувствовать и передать *zoe*, нагую жизнь как неартикулируемое сакральное, как раз и становится его центральный троп – карнализация. Ведь именно карнализация заставляет дискурс выходить за собственные пределы в пароксизме желания достичь некоего внедискурсивного измерения. В этом измерении стирается различие между отвратительным и сакральным, между телесным и трансцендентным. Сорокинская карнализация, понятая таким образом, оказывается весьма близкой *политизации нагой жизни* в описании Джорджо Агамбена: «В тот момент, когда фундаментальным референтом становится нагая жизнь, все традиционные политические различия (между правыми и левыми, либерализмом и тоталитаризмом, частным и публичным) теряют свою ясность и вступают в зону неразличимости»^[179].

Сорокинское постоянное тяготение к *zoe*, остающееся по большей части «за» текстом, но определяющее его внутренний драйв, наполняет его

телесные шарады *чрезмерной* перформативностью. Дмитрий Пригов часто сравнивал себя с театральным режиссером, манипулирующим языками и дискурсами, как актерами. Сорокин мог бы сказать о себе то же самое, но он при этом насыщает риторические фигуры такой жизненной силой, такой *зое*, что дискурсивные функции в процессе деконструкции не только обретают тела, но и начинают жить самостоятельной жизнью. В результате читатель, поглощающий тексты Сорокина и незаметно поглощаемый ими, обнаруживает себя в положении пребывающего в нагой жизни и олицетворяющего ее *homo sacer*'а – будь то унижаемая жертва насилия, оказавшаяся в «состоянии исключенности», или опричник, чья власть основана на этом состоянии. Таким образом, Сорокин вынуждает читателя кожей почувствовать современность как основанную, по Агамбену, на фигуре *homo sacer*'а. Ведь, как полагает этот философ, современное общество «не устраняет *homo sacer*'а, а, скорее, дробит и рассеивает нагую жизнь, впрыскивая ее в каждое индивидуальное тело и тем самым переводя то, из-за чего разражаются политические конфликты, на уровень острых, почти физиологических ощущений»^[180].

Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы

Илья Калинин

Наверное, первым, кто концептуализировал московский концептуализм через ритуальные категории сакрального и профанного, был Борис Гройс, причем его попытка создать метаописание неофициального искусства 1970-х осуществлялась на ее же собственном языке, сочетавшем в себе рефлексию о современной культуре и религиозную медитацию: «Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. <...> Искусство в России – это магия»^[181].

Одной из проблем разговора об историческом движении в терминах ритуала является проблема самого движения, перехода к новому состоянию. Модель ритуала, несмотря на повторяемость ее цикла, не обязательно противостоит современному представлению о линейности истории. С помощью ритуала сообщество обретает возможность снять накопившееся напряжение, преодолеть ригидность социальных структур, более не отвечающих актуальным задачам, утвердить господство культуры над миром природы^[182]. Так поэтика соцреализма была проинтерпретирована Катериной Кларк через структуру обряда перехода, которая позволяла преодолевать сопротивление природных стихий, внутренних и внешних врагов через символический механизм жертвоприношения, после чего герой (или коллектив) обретал новый социальный и идеологический статус^[183].

Затруднение возникает в тот момент, когда промежуточная, лиминальная фаза переходного обряда, работающая в качестве критического пародийного инструмента, позволяющего проблематизировать структуру (грамматику и словарь) предыдущей ритуальной фазы (предыдущей исторической эпохи), приобретает самоценный характер. В таком случае диалектика разрушения и воспроизводства приобретает дурную бесконечность, в которой критическая ревизия противостоящего или предшествующего языка оборачивается его паразитической эксплуатацией, ставящей критика в зависимость от того, что он стремится разоблачить. На эту диалектическую

ловушку Б. Гройс указывал еще в самом начале новой постсоветской эпохи: «Во время господства этой [советской] культуры оно [неофициальное искусство концептуализма] воспринимается как ее критика, но после ее исчезновения... скорее, как ее спасительная фиксация в пространстве исторической памяти»^[184]. Надо сказать, что этот вопрос выходит за пределы эстетических и символических отношений между концептуализмом и тем, что было объектом его критических и пародийных конструкций. Это проблема самой возможности такого исторического перехода, в котором бы коммуникация между настоящим и прошлым не сводилась к вариантам, заданным отношениями долга или вины, возвратным движением или отрицанием, рессантиментом или ностальгией^[185]. Какова может быть историческая перспектива, преодолевающая круговорот советский/антисоветский/постсоветский, в котором префикс, носящий грамматически служебный характер по отношению к морфологической основе, оказывается знаком дискурсивной зависимости и на содержательном уровне^[186]?

Тот способ работы с «жертвенным материалом», который практикует Владимир Сорокин, как кажется, отличается от описанной выше ритуальной схемы. В его случае «переходным объектом» выступает не какая-то определенная эпоха и характерный для нее язык – жест, характерный для концептуализма (который на протяжении большей части своей истории пародийно деконструировал советский объект) и по сути воспроизводящийся в постсоветской социокультурной ситуации (которая во многом лишь реконструирует предшествовавший ей культурный язык, причем делает это даже тогда, когда, казалось бы, его отвергает)^[187]. У Сорокина же в качестве такого «переходного объекта», подвергающегося ритуальному жертвоприношению, выступает дискурсивное (то есть социально, культурно, исторически опосредованное) измерение языка в целом. При этом осуществляется не «институционализация переходности» (С. Ушакин), ведущая к пробуксовке исторического движения, а попытка выхода за пределы истории как таковой. В текстах Сорокина мы имеем дело с таким ритуалом, через который история не возобновляется, но приносится в жертву. Жертву, необходимую для того, чтобы утвердить трансисторическое, магическое господство языка. Иными словами, критике подвергается не определенная фаза исторического развития, не определенная культурная эпоха, а история и культура в целом.

В этой статье я попытаюсь сконцентрироваться на тех аспектах поэтики Владимира Сорокина, которые являются симптомами

определенной языковой утопии, чью реализацию можно обнаружить практически во всех его текстах. Кроме того, экспликация этого утопического потенциала, преодолевающего одновременно и характерную для России литературоцентристскую мифологию и модерный историзм в целом, позволяет поставить под вопрос достаточно устойчивые стратегии критической рецепции его творчества.

Голубое сало языка и его перформативная мощь

«Голубое сало», которое вырабатывают клоны-писатели в одноименном романе Сорокина, может быть рассмотрено как метафора той производительной силы, которую автор обнаруживает в языке. Наиболее распространенной интерпретацией этого образа (вещества, энтропия которого равна нулю) является его трактовка как «эссенции святого и чистого русского слова» или «русской духовности» или шире литературоцентризма, свойственного русской культуре^[188]. В результате большая часть критики не приняла этот текст Сорокина. Основанием такой негативной реакции были обвинения или в декларируемой «безнравственности» романа, или в слабости осуществляемой в нем попытки деконструкции того самого литературоцентризма (иными словами, в недостаточной радикальности декларируемой «безнравственности»). С точки зрения критики: описывая «голубое сало» как наркотик, которым пытаются завладеть Сталин и Гитлер в альтернативном будущем их альянса друг с другом, Сорокин сам оказывается зависим от этого наркотика. По этой логике, «вместо того чтобы обострять конфликты между различными „пластами“ романа, Сорокин соединяет их встык, „сплавивает“, достигая нерелексивной (масскультовой) гомогенности»^[189]. Не оспаривая эту оценку по существу, выскажу предположение, что сами ее основания уходят в укоренившуюся привычку воспринимать поэтику и политику Сорокина через устойчивый прием деконструирующего шокового столкновения различных дискурсов.

Но если его цель в другом? Не умножать различия, не критиковать метафизику тождества (как ему положено делать в качестве классика постмодернизма), а, наоборот, восстанавливать и утверждать эту метафизику? Но не как *структурное тождество языка и речи*, инструментально реализующей символический потенциал языка, а как *онтологическое торжество языка*, преодолевающего культурную, историческую, дискурсивную опосредованность и вариативность речи. В

свое время именно на этот горизонт указывал и сам Сорокин, комментируя базовый прием своего «Романа»: «...когда-то в романе „Роман“ я столкнул два стиля, как два чудовища, дабы они пожрали друг друга и выделилась та самая энергия аннигиляции и очищения языка, доставившая мне колоссальное удовольствие»^[190].

Пытаясь описать поэтику Сорокина не как постмодернистскую деконструкцию языка, а как ритуальное «очищение» и высвобождение его мощи^[191], я буду обращаться прежде всего к тем случаям, когда демонстрация торжествующего над дискурсом языка или предъявление различных форм идеальной коммуникации является главной темой сорокинских текстов. Целью такого обращения является реконструкция характерных для них фундаментальных механизмов, связанных с отношениями между языком и реальностью, языком и субъектом, языком и историей, языком и пространством социальной коммуникации, языком и литературой. И здесь сразу необходимо сделать оговорку. В случае с Сорокиным мы сталкиваемся с утопией, которая не отсылает нас к возможности воплощения какого-либо эстетического или этического идеала, вписываемого в социальную реальность. В его случае утопия означает не *достижение должного*, но *разрушение данного* (независимо от того, идет ли речь о деконструкции определенных дискурсивных или социальных практик, тотальном дискурсивном коллапсе, уничтожающем членораздельность речи как таковой, или о глобальном апокалипсисе). В этом смысле утопия Сорокина реализует внутреннюю форму самого понятия *утопия*. *У-топия* – означает «отсутствующее место», «место, которого нет», и Сорокин превращает в такое «отсутствующее место», в «отсутствие» – все, с чем он работает; все, кроме языка, который выступает и как орудие этой у-топизации, и как ее неуничтожимый остаток. Сорокин *у-топизирует* реальность – будь то реальность дискурса, реальность истории или реальность человеческого субъекта. Но даже такое буквализирующее (то есть созвучное одному из главных приемов сорокинской поэтики) использование понятия утопии, актуализирующее его негативный смысл, необходимо отличать от чистого разрушения: *отсутствие* не означает *пустоту*^[192].

Анализируя парадоксальный и неразрешимый характер конфликта между сакральным и профанным, специфичный для поэтики концептуалистских ритуалов, Марк Липовецкий акцентирует внимание на разрыве между символической насыщенностью означающего (культурным материалом, с которым работает концептуализм) и пустотой означаемого

(осадком, который остается после этой деконструирующей работы). «Серьезность ритуальных жестов, интонаций, ролей, риторических и символических цитат и т. п. неизменно вступает в противоречие с предполагаемым или непосредственно передаваемым отсутствием или же ничтожностью смысла всего происходящего или демонстрируемого – иными словами, с пустотой»^[193]. Но повторюсь: *отсутствие* не означает *пустоту*. *Пустота* изначально и нейтральна, в то время как *отсутствие* заряжено силами отрицания^[194]. В данном случае это отрицание связано с ритуальным жертвоприношением риторических фигур, культурно маркированных цитат и реплик, отсылающих к тому или иному дискурсу; узнаваемых стилистических приемов, ассоциируемых с тем или иным автором или направлением; социальных смыслов и властных практик, вписанных в тот или иной исторический и идеологический контексты. При этом в неприкосновенном центре этого ритуала остается не пустота, а то, что и является агентом этого ритуала, то, в чьих интересах и от чьего лица этот ритуал и совершается. Говоря о ритуальных практиках, которыми насыщены тексты Сорокина, необходимо уйти от «ритуального» понимания *ритуальности* как пустого жеста, вернувшись к его изначальному «буквальному» терминологическому значению принесения чего- или кого-либо в жертву в целях достижения определенного позитивного результата. Иными словами, разговор о текстах Сорокина в перспективе ритуала предполагает ответ на вопрос, кто является его агентом и кто становится благополучателем произведенного ритуалом эффекта, а не только что и каким образом приносится в жертву^[195].

В нашем случае, как кажется, этим агентом и бенефициаром являются не человек и не социум, пытающиеся с помощью ритуала выйти из исторического тупика или «кризиса различий», ведущего к эскалации насилия (как это описывается в теории жертвенного ритуала Рене Жирара^[196]). И даже не автор, и его читатель. Скорее – это то, что их связывает между собой, то есть язык, возвращающийся с помощью разнообразных ритуальных жертвоприношений к своей изначальной магической природе (внутри которой кажущаяся нечленораздельной глоссолалия миметически воспроизводит спазм человеческого тела, базовые грамматические категории соответствуют структуре физической реальности, асемантическая заумь и материализация метафор отсылают к перформативности архаического заговора, бессмысленная тавтология диалогов реализует способность языка устанавливать непосредственный телесный и аффективный контакт между говорящими). Это язык, взятый в

горизонте отсутствия истории своего культурного дискурсивного использования. Язык, с помощью ритуала преодолевший историю, паразитически надстраивающую над его грамматикой разнообразные риторические формы, подменяющую его прямую денотативную способность различными идеологическими и мифологическими смыслами. Язык, приносящий в жертву тексты, речевые жанры, дискурсивные практики, идеостили, поэтические приемы. Обнаруживающееся в его центре отсутствие – *у-топос* языка, освободившегося от символических, культурных, исторических напластований и обретшего благодаря этой редукции беспредельную чистоту и магическую мощь.

И, как я попытаюсь показать, все это *у-топизирующее* уничтожение дискурсивной реальности предпринимается именно для того, чтобы подчеркнуть тот остаток, который не подлежит уничтожению, но который, наоборот, сам выступает как его инструмент, даже точнее – как его субъект.

Металитературный и шире – метадискурсивный характер отличал творчество Владимира Сорокина начиная с самых первых его текстов, и эта черта его поэтики уже стала общим местом литературной критики. Начав с различных типов советского дискурса в своих ранних текстах («Норма», 1979–1983, и «Первый субботник», 1979–1984), он распространил этот принцип на речевые жанры советской повседневности в «Очереди» (1983), а затем применил его к каноническому языку классической русской литературы в «Романе» (1985–1989), равно как и к жанрово специфицированным языкам массовой литературы в «Сердцах четырех» (1991).

Базовый прием этого литературного механизма в свое время описал В. Курицын: «Его обычный ход: начиная повествование как чистую пропись того или иного дискурса, завершить его... либо нарастающими потоками непонятной речи, либо нарастанием запредельного насилия»^[197]. Так, например, рассказ «Геологи» (сборник «Первый субботник») начинается с воспроизведения соцреалистического дискурса – по словам самого Сорокина, «по канонам официальной советской литературы среднего уровня. Как если бы он вышел в каком-нибудь калужском издательстве»^[198], – но затем происходит языковой сдвиг, состоящий в том, что выход из трудной ситуации обнаруживается лишь после того, как герои рассказа вспоминают, что нужно просто «помучкарить фонку»^[199]. Хрестоматийным примером второго способа «деконструкции» через прямую реализацию дискурсивного насилия является финал романа «Роман», герой которого убивает топором население целой деревни, разом

зарифмовывая конец конкретного текста, конец жанра, конец героя по имени Роман и конец миметической репрезентации, характерный для реалистического романа: «Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелился. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелился. Роман дернулся. Роман умер»^[200].

При этом необходимо отметить, что сам Сорокин отрицает приписываемое ему стремление к шокирующему эффекту, возникающему благодаря сопряжению возвышенно-символического и натуралистического (или иначе, – сакрального и профанного) планов его текстов: «Что касается взрыва... то для меня он не носит шокового характера. Наоборот, я пытаюсь найти некую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых планов»^[201].

Шок, конечно, остается – отрицать это бессмысленно. Вопрос в том, ради чего он возникает. Для того ли, чтобы через натурализацию насилия обнажить ту символическую репрессию, которая стоит за любым типом дискурса, – и тем самым деконструировать этот дискурс. Или сама деконструкция служит здесь инструментом обнаружения некоего пространства по ту сторону различия между физическим и символическим, буквальным и переносным планами. Пространства, в котором язык и реальность оказываются тождественными друг другу, но не в постмодернистском смысле, согласно которому: реальность организована как текст (или как речь). А скорее в архаическом (магическом) смысле, согласно которому: структура языка обладает некой материальной реальностью, изоморфной структуре физического мира^[202].

В этой перспективе магическая перформативность языка и речи, пронизывающая тексты В. Сорокина, может быть сопоставлена с наиболее ранним в европейской философской традиции случаем развернутой рефлексии относительно природы отношений между языком и реальностью. Сократ в диалоге Платона «Кратил» утверждает ту же тождественность речи и физического действия, что на практике реализуют герои Сорокина. «Сократ: А говорить – не есть ли одно из действий? Гермоген: Да. <...> Сократ: Следовательно, и давать имена тоже есть некое действие, коль скоро говорить было действием по отношению к вещам? Гермоген: Да. Сократ: Эти действия, как мы уже выяснили, существуют безотносительно к нам и имеют какую-то свою особую природу? Гермоген: Верно» (387b-d)^[203]. Только если у Платона Сократ лишь диалектически

доказывает соответствие природы вещей и природы их имен, независимой от произвола человеческого желания или конвенциональности языка, герои Сорокина непосредственно и brutally действуют, исходя из этой же онтологической перспективы (физически «ебут мозг» в романе «Сердца четырех» или отрезают руку девушке, удовлетворяя просьбу жениха, в рассказе «Настя», сборник «Пир»). Но если это так, то предпринимаемая Сорокиным деконструкция парадоксальным образом служит не обнаружению разрывов между означающим и означаемым, скрывааемых речью (что и стоит за классической техникой постструктуралистской деконструкции), – но обнаружению онтологического тождества между вещами и именами, составляющего природу языка (как ее понимает В. Сорокин) и определяющего его магическую перформативную силу.

В одной из первых концептуальных работ, посвященных творчеству В. Сорокина, М. Рыклин связал дискурсивную логику его текстов с функционированием коллективных тел, порожденных советским режимом, террористичным насквозь, – начиная от идеологии и заканчивая повседневностью^[204]. Сосредоточенность Сорокина на жизни этих коллективных тел выводит его тексты за пределы литературы, поскольку растворяет фигуру автора в «тотальности речевого присутствия»^[205]. В результате риторическое производство литературной формы, закрепленное за субъективностью автора, уступает место стремлению к тому, чтобы достичь эффекта непосредственного отпечатка коллективной телесности, к ее присутствию в тексте во всех возможных физиологических и речевых отправлениях. Сверхзадача такого письма состоит в том, «чтобы практически показать, что неприглаженная, не доведенная до литературной благопристойности, т. е. неидеологизированная речь в такой культуре, как наша массовая культура, уже перформативна, уже является действием, причем действием насильственным. Насильственное речевое действие... постепенно становится главным героем прозы Сорокина»^[206].

Произведенная Рыклиным диагностика сорокинского письма как механизма, обнажающего перформативное насилие речи, по-прежнему кажется абсолютно точной. Возражения вызывает аксиологическая рамка, внутри которой ставится этот диагноз. Этически и концептуально мотивированная неофициальным искусством и интеллектуальным андеграундом 1970–1980-х, равно как и либеральным пафосом перестройки второй половины 1980-х, оптика Рыклина позволяла и даже вынуждала видеть в текстах В. Сорокина критику, направленную на тоталитарные истоки советской литературы и террористическую логику советской

коллективной речи (которую тот впоследствии распространил на любой тип дискурса, производящий властные отношения любого уровня). Та же аналитическая оптика не позволяла увидеть в писателе-нонконформисте ничего, кроме стремления разрушить эту логику, сделав видимым таящееся в ней насилие. Обнажение насилия, высвобождение его разрушительной энергии, безошибочно опознавалось как его критика. Контекст эпохи делал наиболее ощутимыми и актуальными следы пережитой сообществом исторической травмы, направляя внимание критики в определенном направлении – в направлении проработки и преодоления репрессивных импликаций, определяющих советское дискурсивное пространство.

Через это умножение коллективного травматического опыта, с которым работали художники концептуалистского и постконцептуалистского поколений, на собственную травму интеллектуалов, которые писали об этих художниках, и сложилась исследовательская традиция описания разрушительной работы, которую проделывают тексты Сорокина. Однако оценка этой работы как последовательной критики языка и дискурса, жестко вписывающая творчество Сорокина в концептуалистскую традицию (пусть даже и утверждающая радикализацию ее основ) и шире в постмодернистскую традицию деконструкции, кажется уже исчерпавшей свою объяснительную силу. Желание обнаружить в текстах Сорокина демонстрацию разрыва между «знаком» и «реальностью» (равно как и дискурсивного насилия, производимого, чтобы обнажить этот разрыв) легко удовлетворить – но из этого мало что следует.

Ретроспективный взгляд (из постсоветского двадцатипятилетия, включающего тексты Сорокина 1990–2010-х годов) позволяет увидеть в демонстрации речевого насилия, в акценте на речи как на одном из типов действия не только антитоталитарный пафос, но и позитивную рефлексию над природой языка, перформативности и насилия как таковых. Причем увидеть – вне той однозначно критической (пародийно-деконструирующей) аксиологии, которую обычно обнаруживают в текстах Сорокина и интерпретируют через ее связь с по определению негативно воспринимаемым советским социокультурным контекстом.

«Сорокин натурализирует символическое», – пишет Марк Липовецкий^[207]. Но что может значить эта «натурализация символического»? Она может означать, что Сорокин пытается подвергнуть критике язык как таковой. Но она также может означать подрыв не языка, но его использования в качестве символического порядка, распределенного между различными типами дискурса и обслуживающего различные

идеологии и культурные мифологемы. Прием «натурализации символического» может быть описан как характерный прием деконструкции: насилие, вписанное в *символическое* (и учреждающее «власть дискурса» в фукольдианском смысле этого понятия), вскрывается и подвергается критике благодаря его *натурализации* (переводу символического насилия в буквальное). Но «натурализация символического» может отсылать и к снятию самой оппозиции между «физическим» (буквальным) и «символическим» (риторическим) – в результате чего насилие утверждается как неотъемлемый момент работы языка. Следуя за первой из возможных интерпретаций этого тезиса, мы видим критику насилия, мы видим насилие, которое упраздняется и расколдовывается благодаря деконструкции внутренних претензий любого дискурса на репрезентацию реальности и установление символического господства над ней. Следуя за второй возможностью, мы можем увидеть скорее демонстрацию магии насилия, нежели его деконструкцию. В последнем случае можно сказать, что тексты Сорокина не только «разыгрывают» насилие советского языкового порядка, который «становится инструментом контроля и ограничения, вместо того чтобы служить средством коммуникации»^[208], но и производят это насилие, определяя его как неотчуждаемую часть языковой природы и как неотчуждаемую часть речевой коммуникации («говорения как одного из действий» – в том смысле, который подразумевает Сократ в диалоге «Кратил»).

Как нам кажется, в случае Сорокина интерес представляет не только описание метаязыковой работы, связанной с пародийно-критической концептуализацией различных литературных стилей и повседневных типов коммуникации или с превращением автора в медиальное пространство, совмещающее в себе различные дискурсы и обнажающее их внутренне противоречивую и идеологически мотивированную природу^[209]. Не менее важно – обнаружить то, что, возможно, является основным приемом поэтики Сорокина, ее «патологической» фиксацией: механизм высвобождения (как в ядерной реакции) внутренней перформативной энергии языка, его производительной «биологической» основы, реализующей предложенную Деррида фаллологоцентристскую концептуальную метафору европейской метафизики с агрессивной буквальностью насильника. В этом смысле «голубое сало языка» – символ языковой субстанции, выделяющейся благодаря брутальным тектоническим сдвигам, которым Сорокин подвергает занимающие его

литературно-речевые практики.

Подвергая радикальной деформации те или иные дискурсивные практики и режимы письма (от бытовой речи до классического литературного канона, от высокого модернизма до усредненного соцреализма), Сорокин не разделяет характерный для концептуалистского поколения скепсис по отношению к языку как таковому. Разрушая формальную целостность того или иного дискурса, остроя его жанровые установки, обнажая идеологические импликации, скрывающиеся за «нулевой степенью письма», разрывая речевую ткань экстремальным столкновением различных стилистических, социальных, культурных, дискурсивных пластов языка, Сорокин достигает эффекта, благодаря которому язык обнаруживает свою генеративную силу по ту сторону поэтической функции («установки на выражение»^[210]), равно как и по ту сторону дискурса как такового. Гипернатуралистическая материализация языковых метафор, самоубийственная для риторической природы дискурса (различающей буквальные и переносные значения и потому способной играть в их неразличение), утверждает производительную магическую мощь языка. Риторика дискурса, представления о конвенциональности языковых значений, история сменяющих друг друга дискурсивных режимов и литературных стилей приносятся в жертву грамматике языка, разрушаются внутри такого языкового сознания, которое не различает прямых и переносных значений. Социальное измерение речи приносится в жертву метафизике языка, обнаруживающего свою внеисторическую ритуальную перформативность.

В разрушительной работе, которой подвергаются различные дискурсивные практики в произведениях Сорокина, может быть обнаружен уровень, который выступает уже не объектом уничтожающей редукции, но ее субъектом. Это уровень базовых структурных основ языка, на которые не распространяется привычная для поэтики Сорокина деконструирующая критика. Наоборот, разрушение риторических, поэтических, идеологических основ того или иного дискурса ведется именно с этой фундаментальной и нередуцируемой позиции языка, отступившего на уровень первичных грамматических и когнитивных структур. Так, переход от гипермиметического воспроизведения основ классического русского романа середины XIX века к его беспощадному уничтожению маркируется сдвигом от характерной для него риторики и тематических общих мест, от лирических образов, развернутого синтаксиса пейзажных описаний, психологизированной внутренней речи к дистиллированной грамматике русского языка (базовая синтаксическая конструкция: субъект – предикат –

объект; базовые морфологические категории: единственное число / множественное число, женский род / мужской род, активный залог / пассивный залог, перфект / имперфект, императив / индикатив) и к простейшим структурам мышления (право / лево, верх / низ).

– Встань на крыльце и звони, – сказал Роман. Татьяна взошла на крыльцо и затрясла колокольчиком. Роман прошел мимо нее. Дверь была открыта. Он прошел в сени. Потом открыл другую дверь и вошел в избу. В избе было темно. Роман постоял и привык к темноте. Слева стоял стол. Справа стояла печь. Возле печи стояла лежанка. На лежанке лежали Николай Горохов и его жена Матрена Горохова. На печи лежали их дети: Степан Горохов, Мария Горохова, Иван Горохов и Петр Горохов. Роман подошел к лежанке и ударил Николая Горохова топором по голове... (после чего следуют еще пятьдесят страниц такого же начального курса русской грамматики. – И. К.)^[211].

Анализируя последующие телесные расчленения, Б. Гройс подчеркивает их одновременно лингвистический и ритуальный характер: «Религиозно-эротический ритуал, описанный Сорокиным, состоит во фрагментации тел и во введении новой комбинаторики, ставящей фрагменты этих тел в новые отношения друг к другу, подчиненные теперь не природной, органической логике, а – синтаксису нового языка, с помощью которого Роман формулирует свои послания Богу и миру»^[212]. Последовательное и монотонное убийство всех персонажей «Романа» не сводится лишь к уничтожению жанра и смерти его тезки. Ритуал (как и ритуальное убийство) предполагает не только *уничтожение*, но и *утверждение*: уничтожаемое приобретает статус жертвы только в том случае, когда есть то, ради чего она приносится. В данном случае роман с механической брутальностью^[213] приносится в жертву языку, в грамматике которого он и растворяется на протяжении своих последних полусотни страниц, когда он утрачивает узнаваемые исторические и стилистические черты и отступает к последнему рубежу базовой языковой грамматики (тот факт, что грамматика языка также подвержена историческим изменениям, в данном контексте можно вынести за скобки). В то время как внимание большинства исследователей приковано к тому, *что* уничтожается, *что* (и *как*) приносится в жертву, не менее важным остается вопрос о том, *что* остается: *что* утверждается в своих основах, а не выступает как объект критики и ритуального разрушения.

В качестве того, что должно уцелеть благодаря совершаемым в текстах Сорокина ритуальным жертвоприношениям (одновременно и тематизируемым на сюжетном уровне и миметически воспроизводимым на уровне самого текста), выступает не человек и не социум, не культура и не история, но язык, причем язык максимально очищенный от всего того, что связывает его с социумом, культурой и историей (как раз и служащими объектами критики), и возвращенный к своим архаическим и фундаментальным истокам – грамматической структуре, отражающей структуру реальности, перформативной силе, отражающей магическую природу слова, коммуникативной функции, отражающей способность человека устанавливать прямой физический контакт с *другим*.

В этой перспективе действие «Романа» можно описать как осуществление ритуала перехода от частной риторики жанра к общей грамматике языка. «Первый субботник» и «Норма» ритуализируют или перформативную способность языка превращать переносные значения в прямые (то есть возвращают языку силу магии, работающей по принципу метафоры или метонимии^[214]), или способность речи преодолевать собственную членораздельность, переходя на уровень экстатической экспрессии, прорывающейся к чему-то универсально антропологическому, к тому, что лежит за пределами рационального дискурса, нормативности культуры и исторически ограниченного контекста^[215]. «Очередь» воспроизводит не только ужас перед «коммунальным речевым телом» (как об этом пишет М. Рыклин^[216]), но и то ритуальное состояние, которое Виктор Тэрнер описывал как состояние лиминальности, в котором пребывает «коммунитас» – принципиально неструктурированная группа индивидов, выключенных из обычных социальных связей, но пребывающая в тесном телесном контакте. При этом «нечленораздельность» и деиндивидуализированность такого коллективного тела лишена у Тэрнера той негативной оценки, которая у интеллектуалов и художников концептуалистского направления опосредована подчеркнутой травматичностью их советского опыта: «Коммунитас с ее неструктурным характером, представляющая „самую суть“ человеческой взаимосотнесенности... можно было бы вообразить в виде „пустоты в центре“, которая тем не менее необходима для функционирования структуры колеса»^[217]. Сорокин воспроизводит эту лишнюю индивидуализированного субъекта диффузность речи, сводя ее к одной из первичных и архаичных функций языка, – функции установления контакта: речь как способ производства близости продолжает работать

даже тогда, когда другие более «продвинутые» функции языка (например, установка на сообщение или выражение) радикально редуцируются^[218]. И если благодаря такой редукции и деконструируется сам коммунальный дискурс, то сведенный до инструмента установления тактильного контакта язык, наоборот, утверждается в своих основах, – как инструмент установления близости (концовка «Очереди» отчетливо акцентирует эту фатическую функцию языка, передающую не смысл и не стиль, не власть и не историю, но сам факт установившейся связи: «Любишь (цыпленка. – И. К.) табака? – Люблю... – Спишь? – Сплю, сплю...»^[219]).

Пытаясь обнаружить разрыв между деконструируемой логикой дискурса и утверждаемой магией языка, я не провожу различий между отдельными периодами в творчестве В. Сорокина или между отдельными тенденциями, накладывающимися друг на друга и пересекающимися границы этих периодов. Я не отрицаю существование таких различий, но исхожу из того, что можно выделить более фундаментальный уровень напряжения между языком и дискурсом, который принципиален для работ Сорокина, относящихся к разным периодам его творчества.

Дирк Уффельманн предложил периодизацию, «которая опирается на изменение форм его [Сорокина] отношения к языку, повествованию и основной фабульной линии, с одной стороны, и их онтологическими предпосылками, с другой»^[220]. Специфика этих отношений позволяет Уффельманну выделить три тенденции, характерные для поэтики Сорокина: *материализация метафоры, позитивизм эмоции и фантастический субстанциализм*. Аргументы, обосновывающие эти различия, значимы и для моей аналитической оптики. Но в то же время я исхожу из того, что все границы между выделяемыми тенденциями могут быть сняты и сведены к главному приему сорокинской поэтической техники – трансгрессии и преодолению любых границ. Первый тип преодолевает границу между буквальным и тропологическим уровнями значения и механизма означивания; второй преодолевает границу между ментальным (или чувственным) и физическим (или физиологическим) уровнями человеческого действия или восприятия; наконец, третий преодолевает границу между физическим и метафизическим (или, в иной перспективе, между эмпирической реальностью и фантазмом).

Вот лишь несколько примеров того, как работает этот перевод *общих мест* того или иного дискурса (его *топики*) в у-топию языка, – в такое место, где отсутствует различие между буквальным и переносным, между означаемым и означающим, то есть в такое пространство, где язык

перестает работать как семиотическая система и начинает работать как магический инструмент.

На этом превращении работает вся 7-я часть «Нормы», в которой «буквализируются цитаты» из популярных советских песен и стихов:

Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, – докладывал, листая дело № 2541/128, загорелый лейтенант. – К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаять. – Золотые руки все в мозолях? – спросил полковник закуривая. – Так точно. В садах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе, радио соседке починил. <...> Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет... Полковник усмехнулся: – Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила^[221].

До этого момента мы действительно имеем дело с деконструкцией массового советского дискурса: столкновением детского стихотворения (Зинаиды Александровой) и репрессивной риторики дискурса НКВД. Но затем в дело вступает иной механизм, в котором насилие не просто обнажается как имплицитная составляющая советского дискурса, но выступает как атрибут самого языка, мощь которого заключается в том, что он способен одновременно удерживать в знаке прямое и переносное значения. При этом переключение метафорического регистра из условного в реальный план не только производит риторический эффект, но и непосредственно воздействует на реальность:

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов^[222].

Марк Липовецкий интерпретирует подобного рода переходы от одного типа дискурса к другому (в результате чего дезавуируются оба дискурсивных режима), как преобразование власти дискурса во власть абсурда^[223]. Но, как кажется, максимальный эффект достигается все же не благодаря прямому столкновению различных дискурсов, а в связи с

простой материализацией метафоры («золотые руки»), буквализацией ее идиоматического смысла. В таком случае можно говорить не только о вскрытии абсурдности и насилия, скрывающихся за поверхностью дискурса, но об обнаружении более фундаментальных языковых основ. Иными словами, это больше, чем критика того или иного дискурса (советского или диссидентского как в «Тридцатой любви Марины», русской классической или популярной литератур как в «Романе» и «Сердцах четырех»), состоящая в столкновении различных идеостилей, деконструкции их риторических структур и скрывающегося за ними насилия. Ведь в данном случае рецептивный шок вызывает буквализация не какой-то специфической метафоры, характерной для определенного и исторически контекстуализированного дискурса. Перед нами материализация стершейся общеязыковой метафоры, именно она подрывает порядок дискурса, полагающего, что он может контролировать перформативный потенциал языка (его магическую способность превращать переносное в буквальное). Перед нами действительно подрыв дискурса, но происходит он не через столкновение различных дискурсивных практик, а через столкновение отдельного дискурса с языком как таковым – языком, утверждающим себя через то, что я назвал языковым *у-топосом* (отсутствующим местом, центром, располагающимся вне истории, вне культурных конвенций, вне определяемых ими норм социального взаимодействия: находясь по ту сторону этого дискурсивного пространства, он предопределяет возможность его артикуляции, – как пустота в центре колеса необходима для работы его структуры). Именно в этом *у-топосе* языка «золотые руки» означают «руки из золота». Исторически и стилистически опосредованное (логика конкретного дискурса) здесь вновь приносится в жертву вневременной магии языка.

Примеров такого рода можно привести множество, начиная с раннего Сорокина («Первый субботник» и «Норма») и вплоть до более поздних его вещей. На этом же приеме буквализации риторических фигур строится сборник рассказов «Пир». В первом же рассказе из этого сборника – «Настя» – только благодаря материализации метафор («новоиспеченная», «прошу руки вашей дочери») возникает сюжетная мотивировка происходящего: запекание в печи достигшей совершеннолетия дочери, отпиливание руки другой девушки, после того как ее родители положительно приняли сватовство соседа^[224].

Петр Вайль, анализируя склонность Сорокина к штампам и клише, объясняет ее поисками «уверенности и покоя»: «Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде

соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ»^[225]. В этом наблюдении со многим можно согласиться: и с самой констатацией склонности Сорокина к штампам, и с тем, что они используются иначе, чем это происходит в соц-арте (и в концептуализме вообще), и даже с фольклорной составляющей, позволяющей выпасть за пределы современного представления о постоянном движении истории, об условном конвенциональном характере языка, о том, что смысл является результатом проведения границ и различий. Однако, как кажется, здесь необходимо говорить не столько о поисках «уверенности и покоя», сколько об обнаружении в языковых штампах, клише, стершихся метафорах и идиомах – некой, отложившейся в языке субстанции (*голубого сала языка*), которая обладает невероятно мощной энергией, способной взорвать репрезентативные иллюзии дискурса, основанные на его инструментальной претензии описывать реальность, или выражать внутреннюю природу человека, или реализовывать его творческую способность (речь идет в том числе и о специфической дискурсивной претензии, стоящей за литературой). И это уже не столько «фольклорная устойчивость», о которой говорит П. Вайль, сколько обнаружение в языке его архаического начала, состоящего в магическом совпадении означаемого и означающего, знака и вещи, слова и действия. Причем, как кажется, у Сорокина обнаружение в языке этого магически-ритуального начала носит не историко-антропологический характер археологической реконструкции лингвистических первооснов, но говорит о его собственных представлениях о метафизической природе языка, о своеобразной онтологии, определяющей его поэтику, которая парадоксальным образом сочетает метод деконструкции и магическое послание.

Голубой лед языка и конец литературы

Утопическая тема идеальной коммуникации, преодолевающей конвенциональность языка, историческую и культурную опосредованность речи и даже ее материальную выраженность в знаках, последовательно развертывается в «Ледяной трилогии» (2002–2005). В этом романном цикле Сорокин решительно выходит за рамки критики имплицитной идеологии дискурса, которая традиционно ему приписывалась. Действительно, раздражение критически настроенных комментаторов было так или иначе вызвано невозможностью с точностью определить, каковы были истинные интенции Сорокина: критика традиционалистской идеологии или ее

апология, продолжение концептуалистской стратегии или ее пародирование, разрушение мифа или его возрождение^[226].

С моей точки зрения, в этих романах мы сталкиваемся с торжеством грамматики языка над риторикой речи, с триумфом прямой коммуникации, не нуждающейся в художественно-поэтической опосредованности, с преодолением исторически укорененных дискурсов (в том числе и дискурса литературы) благодаря утопически тематизированной магии идеального языка.

Находящееся в центре повествования «братство проснувшихся» чрезвычайно сильно озабочено вопросами языка: они обучаются и затем практикуют изначально присутствующий в них (то есть совпадающий с их телом) «язык сердца» и «23 сердечные слова», из которых он состоит. Коммуникация с помощью обычной – использующей искажающие природу вещей символы – речи преодолевается через прямой телесный, но не сексуальный контакт, во время которого проснувшиеся достигают духовного просветления. Главным медиатором и на уровне сюжета, и на уровне ритуалов, пронизывающих всю трилогию, является лед (еще одна – как и сало – субстанция, сконцентрировавшая в себе перформативную мощь языка), кристаллическая структура, совмещающая в себе различные категориальные оппозиции: тепло – холод, телесное – духовное.

Надо сказать, что концептуализация языка тела (близкого «языку сердца») как языка, преодолевающего неизбежные коммуникативные разрывы, характерные для обычной речевой коммуникации, была характерна и для ранней прозы Сорокина. Так, в «Тридцатой любви Марины» есть сцена, которая оказывается поворотной и для судьбы главной героини, и для дискурсивного режима всей повести:

Руки, крепкие мужские руки... Как все получалось у них! Как свободно обращались они с грозной машиной, легко и уверенно направляя ее мощь.

Лоб его покрылся испариной, губы сосредоточенно сжались, глаза неотрывно следили за станком.

Марина смотрела, забыв про все на свете.

Ее сердце радостно билось, кровь прилила к щекам, губы раскрылись.

Перед ней происходило что-то очень важное, она чувствовала это всем существом.

Эти мускулистые решительные руки подробно и обстоятельно рассказывали ей то, что не успел или не сумел

рассказать сам Сергей Николаевич. Монолог их был прост, ясен и поразителен.

Марина *поняла суть своим сердцем*, подалась вперед, чтобы не пропустить ни мгновения из чудесного танца созидания (выделено мной. – И. К.)^[227].

Симптоматично, что помимо конструирования собственной языковой утопии Сорокин вводит в свою трилогию критику литературы как ложной дискурсивной практики, внутри фантазматической реальности которой пребывают «мясные машины». «Литература вводится на сцену для того, чтобы быть преодоленной», – комментирует этот металитературный мотив Д. Уффельманн^[228]. В «Пути Бро» есть момент, когда главный герой, читая в библиотеке роман Достоевского, вдруг забывает, кто это такой. Текст Достоевского предстает перед ним как «всего лишь бумага, покрытая комбинациями из букв».

Подняв голову, я открыл глаза: я находился в читальном зале. <...> Я поднял глаза. Четыре больших портрета висели на своих местах. Но вместо писателей в рамках находились *странные* машины. Они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысячи листов бумаги комбинациями из букв. <...> Машины в рамках производили бумагу, покрытую буквами. Это была их работа. Сидящие за столами совершали другую работу: они *изо всех сил* верили этой бумаге, сверяли по ней свою жизнь, учились жить по этой бумаге – чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других (курсив автора. – И. К.)^[229].

Но, несмотря на это овеществляющее отрицание литературы, мы все еще имеем дело с текстом, «который может быть проинтерпретирован в метафикциональных терминах», как на это указывает Уффельманн^[230] и как мы привыкли предполагать, когда сталкиваемся с литературной рефлексией (пусть даже и негативной) о литературе. Опознать в сорокинской «Ледяной трилогии» «разрушительную пародию на самое литературность»^[231] очень соблазнительно и даже верно. Но, как кажется, это предположение упускает из виду претензию самого сорокинского текста, претензию на то, чтобы не быть не только метафикциональным, но в определенном смысле – не быть и фикциональным. Это литературная

фикция, которая в своих претензиях преодолеть все поэтические и риторические приемы (особенно те, что традиционно приписывались самому Сорокину) стремится стать не просто *non-fiction*, но и вовсе – *не-фикцией* (*no-fiction*, *всего лишь бумагой, покрытой комбинациями из букв*).

С помощью острающего взгляда своего протагониста (Бро) Сорокин отрицает все риторические приемы, свойственные литературе, описывая ее как чисто механическое (машинное) производство букв. Более того, демистифицируется традиционный и обязательный договор между автором и читателем (литература и письмо вообще – не более чем фантазматическая проекция самих читателей, направленная на экран, состоящий из механической комбинации букв). Парадокс состоит в том, что Сорокин производит свою «Трилогию» (и особенно ее последний роман «23 000») как описанную им же механическую комбинацию букв или монтаж «уже готовых» сюжетных ходов и единиц; таким образом, он нарушает и тот контракт, который уже сформировался между ним и его литературно продвинутым читателем (исходящим из устойчивой репутации Сорокина как постмодернистского автора, одержимого идеей метадискурсивной критики). И если он тематизирует идеальный «язык сердца» на уровне сюжета, то на уровне самой текстуальной ткани и ее поэтико-риторической фактуры Сорокин действительно стремится создать «новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения»^[232]. Опасность отчуждения состоит в данном случае в интертекстуальной одержимости литературной традицией – одержимости, фундаментальной для литературы, что и делает ее вечной заложницей прошлого. «Так рождается трагедия письма, ибо отныне всякий сознательный писатель вынужден вступать в борьбу с всеильными знаками, доставшимися ему от предков, знаками, которые из недр инородного навязывают ему Литературу словно некое ритуальное действо, а не как способ освоиться с жизнью»^[233]. Барт пишет о том, что долг перед прошлым превращает литературу в ритуал. Но когда он использует понятие *ритуал*, он имеет в виду некую институционализированную социальную рутину (превращение литературы в институт Литературы), в то время как целью Сорокина является превращение литературы в *ритуал* в архаическом смысле этого понятия – возвращение литературе перформативных функций, благодаря которым она вновь должна стать «способом освоиться с жизнью».

Сорокинский текст работает так, словно он миметически следует за адамическим «языком сердца», практикуемым «братством проснувшихся», и пытается оперировать в границах тех 23 слов, из которых состоит этот

язык (что, в общем, ему не без успеха удается). *Голубое сало* как вещество, сконцентрировавшее перформативную мощь языка, встречается здесь с *голубым льдом* как совершенной кристаллической структурой идеального языка.

В конце романа «23 000» во время последнего ритуала братья и сестры погибают, становясь искупительными жертвами и спасая таким образом мир непробужденных – «мясных машин» (людей). Двоих избранных из числа последних настигает окончательное понимание смысла бытия:

- Все это создано для нас, – тверже произнес Бьорн. <...>
- И все это создано Богом, – произнес Бьорн и перестал смеяться.
- Богом... – осторожно произнесла Ольга.
- Богом, – произнес он.
- Богом, – отозвалась Ольга.
- Богом! – уверенно сказал он.
- Богом? – дрожа, вздохнула Ольга.
- Богом! – громко выдохнул он.
- Богом, – кивнула Ольга.
- Богом! – громче произнес он.
- Богом! – закивала головой Ольга.
- Богом! – выкрикнул он.
- Богом... – прошептала она.
- Они замерли, глядя друг друга в глаза.
- Я хочу молиться Богу, – сказал Бьорн.
- Я тоже! – произнесла Ольга.
- Давай вместе помолимся Богу.
- Давай^[234].

Что перед нами? Что-то ужасно плоско написанное и одновременно абсолютно серьезное. Перед нами абсолютный конец литературы, «литературности» литературы^[235]. И одновременно утверждение языка в его структурной тождественности самому себе. Конец риторической топики и утверждение отсутствующего места – *у-топоса* языка, обладающего при этом абсолютной властью.

Я частично согласен с И. П. Смирновым, когда, интерпретируя «Ледяную трилогию», он пишет о пародийном разрушении литературы. Сорокин действительно осуществляет критику литературности литературы. Проблема, тем не менее, состоит в том, что разговор о критике

литературности в терминах пародии и метафизики делает такую критику даже более литературной, чем ее объект. В этой связи становится понятна резкая реакция Сорокина, настаивавшего на отсутствии в его новых текстах той головокружительной литературной метарефлексии, которую обнаружил в них И. П. Смирнов^[236]. Как представляется, цель Сорокина состоит не в том, чтобы перевести литературу в еще более авто- и метарефлексивный план, но, скорее, в том, чтобы отменить ее, стереть литературу как особую форму означивания, как специфический тип дискурса, как специфический способ интертекстуального взаимодействия с предшествующей литературной традицией, как коллекцию литературных приемов, постоянно обновляющих и остраивающих друг друга. Парадокс сорокинского письма заключается в том, что все эти элементы в нем отчетливо присутствуют, но столь же отчетливо подчеркиваются как неважные, переставшие выполнять функцию, конституирующую литературу^[237]. Перед нами попытка завершить литературу или, что то же самое, – попытка начать ее с нуля, освободив от риторической конвенциональности поэтического языка, но наделив ее онтологической стабильностью метафизики, символическим буквализмом мифа и перформативной силой ритуала.

Чрево-вещания Владимира Сорокина как перформанс в негативе^[238]

Наташа Друбек

Большинство текстов Владимира Сорокина, будь то «Очередь» и «Роман» или малая проза, обычно рассматриваются как совершенная имитация различных дискурсов и литературных стилей^[239]: повседневной речи стоящих в очереди советских граждан, стилистики реалистического романа XIX века или нарративных структур соцреализма XX века. Сразу же бросается в глаза, что жанрами, пародируемыми или остраиваемыми Сорокиным, как правило, оказываются «документальные» или (параллельно соц-арту) реалистические формации прозы, претендующие на то, чтобы правдиво передавать или отражать действительность. Так, «Очередь»^[240] базируется на (фиктивном) протоколе разговоров, стремящемся с максимальной аутентичностью воспроизвести «народный» язык. В насыщенном же деталями и лирическими ландшафтными описаниями романе «Роман» на протяжении сотен страниц конструируется впечатление принадлежности текста к русскому реализму, отношение которого к действительности нацелено на всеобъемлющий мимесис. В основе многих других текстов Сорокина лежат соцреалистические принципы отражения. Таким образом, все эти тексты, служащие образцами для имитации, имеют общую особенность: они озабочены своей миметичностью, основанной на акцентировании внешней референции текста. Они принадлежат к традиции, исходящей из бинарности знака и означаемого^[241] и причисляющей к искусству тексты, обладающие максимальной референциальной направленностью на действительность и минимальной автореференциальностью. Однако, согласно Жаку Деррида, помимо указанных двух модусов референциальности, можно помыслить еще и третий. Деррида представляет его на материале небольшого текста «Мимика» (1897)^[242] «постреалиста» Стефана Малларме, выводя на сцену референцию к референциальности. На основе (панто)мимического принципа он рассматривает вопрос (модернистской) альтернативы классическому платоновскому пониманию мимесиса^[243]. У Деррида прочтение текста Малларме состоит в том, что мим ничего не имитирует – за исключением самой имитации. Он тот, кто мимирует референцию: «Мим

изображает мимикой референцию. Но это не подражатель, ведь мимикой он подражает подражанию»^[244].

Именно этот модус референциальности лежит в основе сорокинской *imitatio* реалистических текстов^[245] (с той разницей, что в случае сорокинских текстов упраздняется модернистское перечеркивание референциального эффекта и текст, имитирующий определенный тип референциальности^[246], вполне – по крайней мере, большими фрагментами – может быть ложно воспринят в качестве миметического текста). Однако эта проблематика в сорокинской поэтике не является предметом настоящего исследования, посвященного не устройству текстов (их тематике, структуре и так далее), а одному до сих пор практически нигде не затронутому аспекту творчества Сорокина. Речь пойдет о Владимире Сорокине как инструменте презентации собственных текстов на публике^[247]. Привлечение вопроса пантомимы, играющего столь важную роль в рассуждениях Деррида (и Малларме) о мимесисе, послужит нам путеводной нитью.

Но прежде чем окончательно покинуть безопасный ареал печатно зафиксированного литературного текста и вербальных высказываний в целом, стоит описать возможный генезис текстов Сорокина, мимирующих референциальность. Для этого мы воспользуемся подходом Михаила Ямпольского^[248], выработанным им в исследованиях «конвульсивного тела» в текстах Гоголя и Достоевского с опорой на «Двойной сеанс» Деррида. В том, что касается чтения вслух, Ямпольский ссылается на русского философа Валерия Подорогу. Ямпольский преподносит возникновение гоголевского сказа как воображаемый процесс сладострастного говорения, который не предполагает наличия референта (в смысле поэтической «перворечи»^[249]). Единственным референтом, по Ямпольскому, здесь является само комедиантство, и, таким образом, гоголевский «сказитель» напоминает мима Малларме. Безреферентное мимирование, которое Ямпольский называет «телесным поведением», доставляет читателю, согласно Подороге, физиологическое наслаждение: «Валерий Подорога утверждает, например, что процесс чтения вообще может быть сведен к бессознательному мимированию, к телесному поведению, доставляющему читателю почти физиологическое удовольствие»^[250].

Итак, первый постулат о генезисе текстов Сорокина, доступных нам в письменной форме, может состоять в том, что его творчество во многих

случаях представляет собой такое сладострастно мимирующее (и одновременно трансформирующее) прочтение русской и советской реалистической литературной «классики».

И тут возникает парадокс: это самое мимирование отсутствует, когда Сорокин публично читает вслух. Когда Сорокин в принципе соглашается читать^[251], то он обходится без всяких гримас, жестов и телодвижений, следовательно, без сладострастия «психомиметического процесса»^[252]. Если Подорога описывает читаемый текст как телесную партитуру^[253], то говорящее тело Сорокина следует как бы другой, нулевой или негативной, партитуре, которая противопоставлена мимирующему и миметическому совершенству самого текста.

А все же создается впечатление, что имитация мимесиса (или миметичности)^[254] реализуется как операция порождения самого текста (я умышленно использую здесь настоящее время, поскольку предшествование производства текста снимается в чревовещательном перформансе)! Когда Сорокин мимирует (соц)реализм, это мимирование происходит скрыто или, чтобы воспользоваться метафорой из нашего заглавия, как бы во чреве^[255]. Генезис, строящийся на комедиантстве и гримасах, передразнивание Тургенева или Павленко не отображаются и не репродуцируются в доступном для внешнего восприятия перформансе/исполнении^[256].

Таким образом, можно принять за рабочую гипотезу, что письменный текст и оральная геср. жестикуляционно-моторный перформанс представляют собой отдельные друг от друга сферы: первая преимущественно скрыта от публики, вторая находится в публичном пространстве, подчиняясь законам риторической области *pronunciatio*^[257]. Обе сферы эстетически автономны^[258], то есть с самого начала действителен постулат, что сорокинские перформативные акты, разворачиваясь параллельно опубликованным текстам, обладают своим собственным художественным статусом.

Какие существуют методологии для описания чтения вслух прозаических текстов, если рассматривать его как искусство? Чтение вслух, носившее еще в Средневековье универсальный характер, в культуре чтения Нового времени (в том числе в России) ограничивается прежде всего поэзией и по сути находит применение только в ситуации публичного чтения или же чтения перед коллегами, в рамках литературного кружка и т. п. Русские формалисты и их последователи прилагали усилия по выработке подходов к теории декламации^[259], однако большинство этих

работ ограничивается вопросами стихотворной декламации. Характерным образом в фонотеке, созданной С. И. Бернштейном в 1920-е годы, содержатся в основном поэтические чтения^[260].

Помимо уже обозначенного пути риторического учения *pronunciatio*, здесь также может быть уместен театроведческий подход. В этой связи применимы и рассуждения о чтении вслух М. Ямпольского и В. Подороги.

Основной принцип сорокинской презентации текста во время публичных чтений – это телесная статика более или менее немого или же страдающего артикуляционными дефектами автора. Эта статика избавляет его от авторского статуса и сообщает телу значение живого экспоната (текстов Владимира Сорокина). Согласно типологии исследователя декламации С. И. Бернштейна, он реализует крайнюю степень «недекламативной тенденции»^[261], характерной, например, для поэтессы Марии Шкапской (1891–1952), у которой, по Бернштейну, чтение вслух собственных стихов вызывало «крайне неприятное чувство»^[262]. Указание Бернштейна на значение (типо)графики для этого «зрительного» типа поэта^[263] можно было бы связать как с занятиями Сорокина графикой, так и с его словами о литературе как всего лишь типографских значках на бумаге.

Мета-*pronunciatio* Сорокина почти не соприкасается с практиками чтения и перформативными актами других концептуалистов (прежде всего, «поэтов»)^[264]. В отличие от выступлений Дмитрия Пригова с разработанной жестикულიцией, мимикой и декламацией^[265], в которых голос, движение тела и читаемый текст образуют единство^[266], или от поднятия вверх, чтения и откладывания карточек Львом Рубинштейном, где, например, выхваченные прямо из жизни фрагменты дискурса (реплики и фразы) остраняются^[267] посредством составления из них картотеки и чтения с нейтральной и безличной интонацией^[268], присутствие Сорокина на собственных чтениях по большей части отделено от исполнения текста^[269]. В соответствии с риторической моделью Пригова и Рубинштейна мы имеем дело с детально структурированным произведением красноречия, включающим в себя как порождение, так и исполнение текста. «Стиховое произведение» и «декламационное произведение»^[270] согласованы между собой.

В случае с Сорокиным ничего подобного нет, здесь имеются только независимые друг от друга «фазы обработки» художественного материала^[271], которые не поддаются объединению в гомогенный *opus*. Это

антиструктурно действующее разъятие, которое обнаруживается и на других уровнях^[272], является одним из основополагающих аспектов сорокинской поэтики.

Отношение между порождением текста и его исполнением можно сформулировать и в другой терминологии – вернее, можно с помощью определенных описательных моделей продемонстрировать непостижимость этого отношения. Между текстом и сорокинским перформансом (будь то чтение текста или отказ от чтения) не господствует отношение «артефакт – эстетический объект», которое формалисты (прежде всего Б. Эйхенбаум) намеревались распространить на графический (стихотворный) текст и его декламацию^[273]. В то время как в случаях Рубинштейна и Пригова во время исполнения возникает дополнительная мелодическая, интонационная и ритмическая выразительность (декламационно-)эстетического объекта, который в истории рецепции срастается с материальным артефактом за счет неизменно монотонного стиля чтения у первого и неизменной вариативности у второго, такой объект полностью отсутствует в *исполнении* Сорокина. Скорее сорокинские *исполнения* становятся самостоятельными эстетическими объектами, которые не обязательно привязаны к определенному текстовому артефакту и которые обладают собственным высказыванием (как, например, отсутствие связи между текстом и автором, свое сопротивление *pronunciatio* текста выражающим через речевую заторможенность)^[274]. Если личности обоих корифеев московского концептуализма, более или менее присутствующие в восприятии текста аудиторией, являют собой поздне- или неоавангардистский феномен, то невидимая личность Сорокина находится уже вне этого авангардизма и потому уже не может быть описана в терминологии структурализма. Она воздерживается от «семантического жеста» (Мукаржовский), который структурировал бы зыбкость графического текста в звуковой конкретизации^[275].

Зримость и фотогенические качества слабовыразительного и потому затененного тела Сорокина индицируют одну лишь невидимость его авторства. Статичность его моторики осложняет восприятие (*aisthesis*) связанного с авторством движения (какого-либо семантического, деформирующего жеста), его немота заставляет текст (артикулируемый не устами автора, а иным образом) казаться ускользающим от восприятия (*anti-aisthetisch*).

Pronunciatio Сорокина как диссимуляция

Формой, позволяющей сделать молчание Сорокина удобоваримым для публики и делающей возможным исполнение его текстов, является чревовещание. Самое раннее упоминание чревовещания в немецкой традиции относится к «Catalogus Haereticorum» К. Франка^[276], где говорится о пифии («пифонисса», женская форма от Пифона, обитающего на Парнасе змея), дающей «причудливый ответ через бесстыдные места живота»^[277]. В словаре Владимира Даля чревовещателем назван тот, «кто умеет говорить сдержанным и притворным голосом, либо глухо, не обнаруживая движенья губ и лица»^[278], то есть это образцово не-экспрессивное тело, которое производит звуки как бы животом, а не полостью рта.

Приближением к чревовещанию (в смысле «читать глухо») был шепот Сорокина в Баварской академии изящных искусств в 1993 году (пример 6), работающий в плане ограничения выразительности через снижение динамики. Бернштейн особо приводит нашептывание стихов как возможность изгнать из декламации тембр и мелодику голоса при стремлении к абстракции звуковой материализации^[279]; помимо акцентирования определенных слов (не заданного чисто метрически или ритмически), это основные носители экспрессивной функции устной речи. Таким образом, в шепоте Сорокина реализуется не-персонализированный и не-экспрессивный характер конкретизации его текстов. Минимизация выраженной артикуляции в ротовой полости и едва открывающиеся губы маркируют отказ от орального (не)желания говорить; эта минимизация снимает синкопический и отсрочивающий желание в границах слова или предложения речевой дефект Сорокина, чтобы заменить его другим дефектом, который больше не основан на чередовании напряжения и разрядки. Шепчущее тело не борется с сопротивлением гортанных и взрывных звуков. Слышимость дыхания скорее напоминает здесь молитву или же исповедь^[280].

В этой статье уже заходила речь о том, что чтения Сорокина имеют точки соприкосновения с выступлениями символистов. Здесь имеется в виду не только язвительное определение Иннокентия Анненского «шепотная душа», которым он клеймил символистов второго и третьего ряда^[281], но и практика чтеца Александра Блока, сводившаяся к лишь самому необходимому декламативному минимуму («полное отсутствие каких бы то ни было жестов, игры лица, повышений и понижений тона», «ни декламации, ни поэтичности», «ничего условно-актерского, эстрадного»^[282]) в пику «популярной смеси футуристических восклицаний

с символическими шепотами»^[283], здесь же можно вспомнить его отход от публичных чтений в 1907 году и полемические выступления против «литературных вечеров»^[284].

На чтениях 1980-х годов в СССР (см. ниже пример 2) тексты Сорокина исполняли Пригов^[285], Сергей Ануфриев или Андрей Монастырский^[286]. За счет такого использования других исполнителей произошло автоматическое снятие аукториальной ответственности как за исполнение, так в известной степени и за сам текст. Эта автоматика поручения исполнения текста кому-то из сподвижников-концептуалистов была деавтоматизирована лишь во время первых выступлений за пределами России, в которых автор в силу западной традиции таких выступлений был вынужден читать свои тексты сам, то есть отказаться от механически дистанцирующего чтения других и одновременно от защищенности квазиколлективного исполнительского действия. Возможно, требование читать самому, выдвигавшееся в адрес Сорокина прежде всего немецкими библиотеками, книжными магазинами и университетами, и послужило толчком для возникновения специфического искусства метаперформанса.

Так, ситуацию метаперформанс представляет собой длящееся более часа молчание (пример 3) неподвижного тела автора, освещенного лампой, как на допросе, под звучащий из динамика голос Ульриха Мюэ. Случай Сорокина как чревоуказателя становится особенно очевидным, когда текст доносится из динамика. Автор целый час неподвижно сидит на стуле и репрезентирует самого себя как тело, которое хотя и (за)писало этот текст, но не в качестве автономного и индивидуально творящего субъекта, а в качестве медиума, причем в двух смыслах: во-первых, как человека с медиумическими способностями, во-вторых, через использование в перформансе своего тела как медиума (альтернативного медиуму письма). Это инсценированное молчание напоминает практику ранних выступлений Сорокина, когда чтение текста брал на себя кто-то другой, однако дистанция здесь увеличивается, так как теперь отсутствует тот коллектив, из участников которого выбирался ретранслятор Сорокина. Отсутствует и позднесоветский/ая антикульт(ура) личности, если воспользоваться предложением Вольфганга Вайтланера говорить о культуре безличности как реакции на сталинский культ личности^[287].

При отсутствии документальной фиксации чтений^[288] я хотела бы здесь выборочно представить конкретные типы сорокинских выступлений (в первую очередь в немецкоязычных странах)^[289]. Примеры упорядочены по возрастанию компонента авторского чтения вслух.

Исполнения и «чтения» Сорокина: восемь примеров

1. Первое выступление на Западе: Сорокин в рамках перформанса русских художников наносит краской на обнаженное женское тело слова: гной и сало (Западный Берлин, 1988)

– Сорокин: акт письма в рамках коллективного перформанса
– устный, авторизованный Сорокиным прозаический текст отсутствует

2. Чтение вслух текстов Сорокина его российскими коллегами в 1980-е годы в СССР

– Сорокин: молчит (только присутствие)
– Пригов, Ануфриев, Монастырский читают тексты Сорокина (чтение на 100 % по-русски)

3. Проигрывание звуковой постановки «Месяц в Дахау» (Дом литературы в Зальцбурге, начало 1994 года)

– Сорокин: молчит (только присутствие)
– чтение на 100 % по-немецки, исполнение отсутствующего актера (Ульрих Мюэ, магнитная лента); вступительное слово Наташи Друбек-Майер

4. Музыкальный перформанс с чтением из романа «Тридцатая любовь Марины» (Цюрих, 10 ноября 1993)

– Сорокин импровизирует на рояле, поет концовку «Месяца в Дахау»^[290] и отвечает на вопросы

– чтение на 100 % по-немецки в исполнении присутствующих актеров; вступительное слово Томаса Видлинга

5. Традиционное чтение из «Очереди» в Русском книжном магазине (Мюнхен, 1990)

– Сорокин по настойчивой просьбе переводчика нерешительно прочитывает несколько предложений из русского текста (около 10–20 % чтения)

– Петер Урбан читает немецкий перевод (около 80–90 % чтения)

6. Чтение шепотом из «Романа» в Баварской академии изящных искусств (Мюнхен, ноябрь 1993)

– Сорокин шепчет объемный текст по-русски

– чтение немецкого перевода примерно в том же объеме переводчиком Т. Видлингом

7. Немецкое чтение рассказа «Морфофобия» из сборника «Обелиск» (Берлинская государственная библиотека, зал им. Отто Брауна, в рамках 45-х Берлинер фестшпиле, 11 октября 1995)

– Сорокин читает рассказ в немецком переводе (чтение на 100 % по-немецки в исполнении самого автора)

– присутствующая переводчица (Габриэла Лойпольд) не читает ничего

8. Исполнение текста «Забинтованный штырь» на конференции «Психопэтика» (университет Мюнхена, март 1991)

– Сорокин читает подготовленный для мероприятия текст по-русски

– перевод отсутствует

В связи с происходящим в последнее время движением Сорокина в сторону драматургии и его нынешней работой над сценарием к фильму «Москва» (режиссер: А. Зельдович) можно прогнозировать его уход со сцены, предназначенной для чтений и перформансов. Кроме того, сорокинские перформансы бросаются в глаза своим медиальным разнообразием: (певческий) голос, фортепиано, краски, но и простое телесное присутствие. При этом главная функция такого медиального чередования состоит в следующем: сами тексты во всей их семантической монструозности и перверсивности во время исполнений не авторизуются читающим авторским телом («невинность» Сорокина^[291]), но отсылают к месту своего возникновения в качестве письма (не речи) в брюшной полости. Оттуда их отзвуки доносятся как виртуальные голоса мертвых (поглощенных дискурсов и текстов, принадлежащих другим)^[292]. То есть по сути следовало бы говорить, что тексты Сорокина возникают как чревописание, что его практика – это практика *чревобасника* (по Далю, одно из русских обозначений для чрево вещателей).

Чрево вещание базируется на *pronunciatio* с диссимуляцией^[293], когда автор демонстрируется через самоотречение, самоутаивание. Выступление либо перекладывается на другого исполнителя, либо собственное тело автора, осуществляющее исполнение, во время чтения перечеркивается в качестве экспрессивного инструмента. Часто выступление чрево вещателя сближается также с игрой актера кукольного театра: чрево вещатель говорит «за» своих кукол. Куклами сорокинских текстов оказывались или его коллеги, или же те, через кого он себя артикулирует, – его переводчики.

Двойной медиум

В интервью с Анджеем Рыбаком (Die Woche. 1996. 5 июня) Сорокин утверждал, что не является писателем. Поскольку Сорокин действительно во многом представляет собой пост- или паралитературный феномен, следует обратиться и к медиальной проблематике сорокинских выступлений.

Оба значения слова «медиум» оказываются при этом релевантны: медиум А принадлежит области парапсихологии как бессознательный посредник для передачи определенных сообщений; медиум Б представляет собой происходящую в рамках литературного перформанса инструментализацию тела автора.

Медиальность авторского тела может быть выставлена напоказ двумя способами: во-первых, в позитивной форме, когда автор читает собственный текст. Это чтение может испытывать разные степени остранения, акцентирующего физический аспект декламации: в случае Сорокина это заикание^[294], шепот, чтение немецкого перевода с русским акцентом. Остранение самоидентичности автора одновременно влечет за собой (теперь активное) дистанцирование по отношению к любому гипостазированию авторского субъекта – на что уже многократно обращалось внимание в связи с Сорокиным^[295]. Априорно полиморфный медиум Сорокин избегает любой формы, несущей определенность. Самоостранение приводит также к тому расщеплению на «автора» и его двойника, которое описывает Ямпольский^[296].

Это ведет нас ко второй, негативной форме презентации авторского тела – к немоте и как бы безучастности. Здесь мы обнаруживаем чистую форму чревоуещания, когда текст проигрывается с магнитной ленты или читается вслух кем-то другим (сольное выступление Сорокина почти невообразимо). Активное остранение, бросающееся в глаза при позитивном акцентировании медиальности авторского тела, здесь уже необязательно – что, возможно, в большей мере соответствует и эстетике Сорокина^[297]. В таком перформансе тело Сорокина кажется едва ли познаваемым медиально (в значении Б), но тем отчетливее – как медиум (в значении А). Телесное присутствие как таковое, отказывающееся от всех «своих» медиальных знаковых систем, выдвигает вперед чистый медиум. То есть сорокинские перформансы разворачиваются между двумя позициями: слабого оратора, который акцентирует проблематику физического характера говорения через заторможенность (или остранение

этой заторможенности) в своем выступлении, и чревовещателя, говорящего через своего переводчика или актера^[298]. Обе позиции отбрасывают читателя к графическим знакам^[299]. Чрево-вещание, которое телом автора демонстрирует невидимость возникновения и авторизации текста и – в случае позитивной презентации медиума Б – влечет за собой ухудшение слышимости авторского голоса (редуцированная коммуникация!), отсылая таким образом к письменному тексту. Перформанс Сорокина как нулевое мимирование обладает дополнительным измерением, проявляющим референцию имитирования как несуществующую и отбрасывающую аудиторию к самому тексту, который в свою очередь в местах своего разъятия обнаруживает следы имитирования имитации.

Выступления Сорокина как отрицание мимирования

Выше уже заходила речь о теориях декламации. Сложнее дело обстоит с перформансом, состоящим из молчания – хотя у Сорокина оно намечается уже в его нежелании читать или в понижении голоса при чтении. Как станет понятно в дальнейшем, сорокинская двусоставная (дис)симулятивная стратегия *pronunciatio*, распадающаяся на «плохое» выступление и отказ от выступления, основывается на одной и той же концепции перформанса, включающей в себя оба варианта.

Вернемся к рассуждениям Деррида о немом миме Малларме, поскольку в них есть моменты, которые могут оказаться полезными для описания практики выступлений Сорокина. В тексте Малларме описывается пантомимическое представление, в котором Пьеро изображает («мимирует»), как он за измену карает смертью свою жену Коломбину: он убивает ее, щекоча ступни, что вызывает смеховой спазм. Мим при этом мимирует как убийцу, так и умирающую от щекотки Коломбину, а затем (теперь «андрогино»), после этого «мастурбационного самоубийства»^[300], сам сводит счеты с жизнью. Деррида эту «мимодраму» называет «настоящим разоблачением настоящего»: «показ, обнаружение, производство, *aletheia*»^[301]. И далее: «Мим производит, то есть показывает в наличии, демонстрирует глубинный смысл того, что пишет в настоящем, – то, что исполняет»^[302].

Здесь возникают соотношения с практикой выступлений Сорокина, где демонстрируется нулевая ступень пантомимики. Перформирующий Сорокин – это, конечно, не модернистский Пьеро, и он, когда читает, мимирует не поведение людей в своих текстах. Скорее он мимирует

различные формы дефицитарной артикуляции – и, таким образом, артикуляцию дефицитарности; или языковое отставание – и отсталость языка. Молчанием и отказом от средств пантомимы он интенсивно «мимирует» наступление немоты и омертвление экспрессивного тела.

Если Сорокин как постмодернистский Пьеро мимирует убийство своей подруги Коломбины, то есть языка^[303], то «темой» сорокинских *performances* можно считать отрицание доступной восприятию артикуляции (в смысле правильной устной речи), которое происходит независимо от тематики зачитываемых текстов.

Предтеча нулевого перформанса в XIX веке

Я хотела бы вновь вернуться к различию между генезисом текста и перформансом. Ямпольский пишет, что конвульсии писательских тел у Гоголя и Достоевского передавались их письму – как процессу и как результату^[304]. Сорокинский творческий акт можно вообразить как обратное движение: литературное письмо со всеми его стилями, а также назойливые голоса живых и отошедших в прошлое дискурсов охватывают тело медиума и производят над ним свой психокинезис. Гротескно инвертированной физике Гоголя^[305] и телу Достоевского, перманентно пребывающему в своего рода пляске святого Витта, противостоит неподвижная фактура сорокинского тела, который нуждается в стимуляции буквами или звуковыми волнами, чтобы начать водить пером или что-то произносить.

Однако ничего этого мы не видим. В то время как (исследованные Ямпольским) литературные тексты XIX века мимируют физику автора, а это мимирование в свою очередь переходит в стиль^[306], а тот в свою очередь – в действующие лица и изображаемый мир^[307], в сорокинском чтении такая передача всячески избегается. Но всегда ли выступления упомянутых авторов стремились к мимированию и актерству или хотя бы находились под воздействием стиля?

Наблюдаемый в сорокинском перформансе парадокс зияющего расхождения между генерированием текста в режиме мимирования и презентацией текста, не связанной с мимированием, имеет прототип в русской литературной практике XIX века. Речь идет о поздних авторских чтениях Гоголя, когда он (в Риме) или читал настолько монотонно, что некоторые слушатели покидали зал, или просто молча сидел рядом с Михаилом Щепкиным, читавшим его произведения (1848). Этот

последний случай упоминается и Ямпольским:

Однажды, кажется в том же 1848 году, зимой, был у Погодина вечер, на котором Щепкин читал что-то из Гоголя. Гоголь был тут же. Просидев совершенно истуканом, в углу, рядом с читавшим час или полтора, со взглядом, устремленным в неопределенное пространство, он встал и скрылся.

Впрочем, положение его в те минуты было, точно, затруднительное: читал не он сам, а другой; между тем вся зала смотрела не на читавшего, а на автора, как бы говоря: «А! Вот ты какой, господин Гоголь, написавший нам эти забавные вещи!»^[308]

Ямпольский предполагает, что чтение актера Щепкина вызывало смех, а «маска» статуарного Гоголя этот смех блокировала. «Разрушение экспрессивности <...> здесь негативно соотносится со сходным же разрушением в пароксизме смеха»^[309]. Во время этого публичного чтения происходит физическое раздвоение: голос и тело Щепкина выполняют мимирующую функцию, а автор Гоголь «принимает на себя функции полного отчуждения от „здесь-и-теперь“, физически выраженной „негативности“»^[310]. Он становится иронически-дистанцированным «демоном».

Ямпольский при этом исходит из сократовского представления о демоне как постоянном невидимом спутнике человека, предостерегающем, дающем советы и влияющем на решения^[311]. Концепция Ямпольского находится под сильным влиянием диссертации Кьеркегора о сократовской иронии^[312]. Здесь имеет значение и полемика Кьеркегора с Гегелем, трактующим представление о демоне как проекцию внутренних, или интуитивных (не-рациональных) решений на нечто внешнее (демона). Однако наиболее важно для нас кьеркегоровское представление о действенном молчании как неслышимом голосе в первую очередь предостерегающего и сдерживающего демона – голосе, «противостоящем позитивности классического греческого красноречия»^[313].

Если перформирующий Сорокин в этом смысле выступает как абсолютная негативность, позволяющая описать себя как образ неслышимого демона, то его, конечно, можно квалифицировать и как персонификацию той самой кьеркегоровской иронии. Сорокин как демон иронии проявляет себя прежде всего в диссимулятивных стратегиях дефицитарной *pronunciatio*.

Сорокин как негатив своих текстов (-образцов)

Ирония как разрыв между тем, что демонстрируется, и тем, что на самом деле имеется в виду, понимается здесь не с позиций семантики. Скорее, иронический перформанс приводит к эффекту демонстрации противоположности как негативного тела.

Тело Сорокина выступает в качестве негатива как по отношению к текстам-объектам, так и по отношению к своим собственным текстам: конкретное авторское тело – это негатив текстов-образцов и их дискурсов, находящаяся в зависимости от них и сформированная ими телесная масса или маска, наподобие скульптуры. Кроме того, в этой ситуации отображается специфически сорокинский творческий акт с его *imitatio* стилей и как бы документальным использованием (выступающих в роли позитивов) дискурсивных практик. В такой перспективе демон – это произведенный с приложением силы отпечаток текстов-образцов.

Скажем еще несколько слов о фигуре «отрицательного демона», которую можно рассматривать как негатив и в фотографическом, и в пластическом смысле. Сорокин выступает не как автор исполняемых текстов, а как затемнение мимирования мимесиса, которое некогда представлялось видимым (и это отрицание также является формой иронии); или же как немое место (возникновения) этих текстов, их отпечаток в пространстве (Ямпольский определяет демона как негативный отпечаток, как «тактильную пустоту», которую он противопоставляет кьеркегоровской «невокализуемости» голоса^[314]).

На фоне онтологической «невокализуемости» иронического голоса вполне логично, что Сорокину приходится искать миметическую силу в исполнителе, вокализирующем его письменные тексты^[315]. Так он становится (ироническим!) демоном, как правило, немецкого (!) переводчика (пример 5)^[316]. Однако ирония возможна только в результате абсолютного отрицания экспрессивного или актерского тела, то есть в результате молчания. Следовательно, все формы сорокинского чрево-вещания характеризуются иронией в смысле *dissimulatio*.

Однако Сорокин может также, подвергая иронии саму иронию, выступать как демон своей немецкой переводчицы и, читая по-немецки, занимать ее место (пример 7). Например, переводчик Г. Лойпольд уже находится на сцене и читает переводы из Евгения Харитонова, затем к ней подсаживается Сорокин и читает свой текст. Читающий по-немецки с русским акцентом позитив (негатив, демон сжимается до совсем уже не

видного и не слышного русского текста, за которым теперь даже нет русского автора), предстающий здесь перед нами, – это редкий случай (де)иронизирования, возможного только благодаря пересечению языковой границы. Здесь можно было бы увидеть описанную Ямпольским как «стадию монстра» промежуточную фазу негатива, становящегося новым позитивом. Нужно лишь учитывать, что это новое экспрессивное, позитивно перформирующее тело физически перестает быть телом Сорокина. И тогда требуется работа не-литераторов, предоставляющих свои тела в полном соответствии с параметрами медиума Б, не пользующихся знаками и не работающих с понятиями («перформанс избегает понятийности»), а потому создающих перформанс в чистом смысле слова, то есть сырые акты насилия, которые часто перешагивают границу уголовно наказуемого^[317].

Здесь можно вспомнить тезис Екатерины Дёготь^[318] о пророчестве Сорокина в связи с развитием «новорусского стиля», перенеся эти тезисы на пост- или антиконцептуалистское искусство акционизма: экстремально работающие с телесностью акционисты – как Олег Кулик, Анатолий Осмоловский или Александр Бренер – публичным совокуплением, содомией, обнажением, онанизмом, дефекацией или такими проектами, как вынашивание эмбриона собаки, постфактум создают позитив сорокинского негативного перформанса. Фактура выступлений Кулика или рычание Бренера – это мимирующая *экспрессия* сорокинских текстов и позитив его выступлений. Эти физические акты задним числом создают позитивное тело, стремящееся оставить отпечаток, маскулинно отформовать пластичную массу. Таким образом, текст и перформанс Сорокина – это посмертная маска, заранее снятая с постконцептуалистских акционистов.

Можно ли рассматривать Сорокина как появившегося с опережением двойника Кулика, Осмоловского или Бренера, как их демона?^[319] Чтобы не эксплуатировать вновь понятие двойничества, отягощенное предшествующими историческими формациями, лучше было бы вслед за Ямпольским говорить о диаграмме соприкосновения двух поверхностей, возникающей в отношениях между Сорокиным и акционистами. Сорокин как чрево вещающая пифия назначил себе немую функцию женщины, принимающей видимую форму от мужчины-творца^[320]. Из такой половой конфигурации на этом этапе русского постмодернизма можно заключить: Сорокин – это негатив сущего и «сейчас», пассивное место формы (*Gestalt*) и принципа создания формы, «тактильная пустота» телесности.

Перевод с немецкого Иннокентия Урупина

© И. Урупин, перевод с немецкого, 2018

Эстетика безобразного и пастиш в творчестве Владимира Сорокина

Дагмар Буркхарт

«Понятие трансгрессии, экстатического выхода за пределы, преодоления запретного у Батая, – читаем в одном из недавних оммажей французскому писателю и философу, – убедительно не столько по причине альянса с обценным и насилием, сколько благодаря своей интеллектуальной глубине, медитативной интенсивности и известному благочестивому пиетету в отношении ко злу»^[321].

Не будь они сказаны в адрес Жоржа Батая, эти слова, безусловно, уместно было бы применить к Владимиру Сорокину. По поводу творчества этого автора Борис Гройс размышляет об «эстетике отвратительного», вменяя писателю, как некогда Михайловский Достоевскому, «жестокий талант»^[322]. Интеллектуальную и «текстосоматическую дискурсивность» Сорокина подчеркивает Вячеслав Курицын^[323], а Игорь Смирнов аттестует его как «оскорбляющую невинность»^[324].

Постоянно отмечаемая в литературе о Сорокине особенность его произведений – вербализация обценного и насилия в его текстах. Об этом измерении поэтики писателя, которое я предлагаю именовать *турпизмом*, или эстетикой безобразного, и пойдет речь в данной статье. Другой темой настоящей работы станет сорокинский пастиш, в его структурном интертекстуальном аспекте.

I

Безобразное как предмет философского созерцания имеет столь же давнюю традицию философской рефлексии, как и его противоположность – прекрасное^[325]. Философское определение понятия безобразного (греч. τὸ αἰσχρόν, лат. *deformitas*, *turpitude*) возникает в контексте греческой метафизики. В рамках эстетики безобразное относится к прекрасному как материал, как необработанная материя к форме; в рамках этики – как низменное к возвышенному, как насильственное к идиллически-гармоническому; а в рамках онтологии – как ничто к бытию.

Приравнивая его к аморфному, не поддающемуся определению и, следовательно, онтологически неполноценному, Платон в конечном счете видит в безобразном не-сущее. Как признак изменчивого, случайного, чувственного, оно непримиримо с непреходящим, божественным. Считая его несовместимым с возвышенным трагического, греки изображение безобразного выносят в комедию. Еще для Гете безобразное принадлежит «к низкому кругу смешного»^[326].

В европейском Средневековье присутствие в мире безобразного и неблагозвучного объясняется по аналогии с теодицеей. Исполненным противоположностей видит мир Августин. «То, что человек считает „*vitia rerum mutabilium atque mortalium*“ („пороками, несовершенствами изменчивых и смертных вещей“), он называет безобразным в силу ограниченности своего уразумения внутренней взаимосвязанности всего сущего, порядка и назначения сотворенного Богом мироздания. В отношении к онтологически более ценным явлениям, феномены, стоящие на более низкой ступени бытия, кажутся ему безобразными», например внешность обезьяны в сравнении с человеческим обликом. Исходящая из неоплатонической концепции действительности теория искусства эпохи Возрождения настаивает на необходимости «выравнивания, сглаживания, восполнения естественных неровностей и несовершенств природы. Эти последние, как это отмечает уже Вазари, считаются уродливыми, безобразными потому, что происходят от „*imperfezione della materia*“ (несовершенства материи)»^[327]. Альбрехт Дюрер признает за безобразным известное право на существование, поскольку оно необходимо для создания эффекта подлинности изображаемого.

Ориентированные на греческую классику литературная критика и искусствознание XVII–XVIII веков, хотя и признают безобразное, согласно Зульцеру, «„адекватным средством“ для „изображения отвратительных персонажей“, в остальном считают его допустимым лишь в том случае, когда в процессе подражания „*plus affreux objet*“ превращается в „*objet aimable*“»^[328]. Лессинг в так называемом споре о Лаокооне замечает, что поэзии, апеллирующей к воображению, позволительно описывать безобразное для того, чтобы вызвать смех или ужас. Изобразительное искусство, с его наглядностью, непосредственно воздействующей на зрительное восприятие, должно избегать безобразных сюжетов, так как, зафиксированное в пластическом образе, при длительном созерцании оно

может вызвать лишь отвращение.

Общепринятое в наши дни представление о том, что именно благодаря своей отталкивающей, разрушительной силе деформированные, искаженные, ломаные образы являются особенно релевантными для искусства, еще совершенно чуждо эстетике конца XVIII – начала XIX века. Пусть исследователь древности А. Хирт в своих работах о Лаокооне (1797), признавая эстетическое значение характерного, считает безобразное все-таки допустимым в искусстве, в чем с ним согласен и Шиллер (письмо к Гете от 7 июля 1797). Тем не менее – таково мнение, в частности, Канта – безобразное как таковое все же остается отлученным от искусства из-за его разоблачающего иллюзию воздействия на реципиента. Когда же, в ответ на разрушение античного идеала в искусстве романтизма, Шлегель первым заговорил о необходимости теории безобразного, им двигало желание снабдить критику неким «эстетическим кодексом», с помощью которого искусство сможет вернуться к своей классической форме^[329].

Философская эстетика, начиная с Баумгартена, также упорно придерживается трактовки безобразного как признака реального, противоречащего идее некоего иного, прекрасного мира и потому недостойного быть предметом искусства. Поскольку, по Зольгеру, «„в реальном, действительном мире нет места прекрасному“, безобразное возникает тогда, „когда проявление выдается за сущность“. Поэтому оно интересно только своей смешной стороной. Безобразное, полагает Шеллинг, проявляется как „перевернутый идеал“, как нечто комическое»^[330].

Гегель, напротив, положительно оценивает художественную реализацию «прозы мира» и, признавая «принцип характерного в искусстве, считает изображение безобразного также приемлемым». Для постгегельянской эстетики безобразное терпимо лишь в качестве перемещенного в эстетику элемента «непримиренной действительности», который «через возвышенное и комическое должен быть приведен к примирению и тем самым эстетически снят»^[331]. Карл Розенкранц, автор единственной до сих пор «Эстетики безобразного» (1853), трактует его как отрицание красоты, на фоне которого тем ярче должна проступить «божественная, изначальная идея» прекрасного. «Вершиной в изображении

безобразного» он считает карикатуру, понимая ее как искажение «положительного противобраза», прекрасного идеала^[332].

Критическое переосмысление установки на отвержение безобразного в философии начинается с Ницше, провозгласившего снятие метафизической ценностной антитезы («По ту сторону добра и зла», 1886) и дионисийское приятие всего аморфного и уродливого.

«Неслыханной чудовищности» дионисийского экстаза сопутствует «жажда безобразного» <...>. Чтобы переоценить безобразное в положительном ключе, ему необходимо придать динамичность бунта <...> нужно заклеить им ненавистное бюргерское общество с его филистерской культурой^[333].

Разрыв с традицией и обращение искусства к натуралистической, теневой стороне действительности, «в сфере эстетических воззрений художников становятся явственными <...> начиная с теории гротеска Виктора Гюго. Исполненным уродства видит мир Рембо („devant les laideur de ce monde“, из стихотворения „Les Sœurs de Charité“ („Сестры милосердия“)). Бодлер, переживающий состояние покинутости Богом („loin du regard de Dieu“, стихотворение „La Destruction“ („Разрушение“))»^[334], открывает реальность в ее притягательном безобразии. Речь идет о феномене, который Вальтер Беньямин назвал «разрушением ауры» или «эстетикой шока»^[335].

С началом XX столетия представители художественного авангарда используют безобразное в его традиционном пейоративном значении в полемике с конвенциональным искусством и его эстетикой. «Манифест футуристической литературы» противопоставляет «брутальные звуки», «вопли жизни», «изящному искусству»: «Нам кричат: ваша литература будет уродливой <...> Правильно! Какое счастье! <...> Введем же смело „безобразное“ в литературу и убьем патетику, где бы мы ее ни встретили»^[336]. Экспрессионизм мобилизует безобразное на борьбу с социальной действительностью, выставляемой в карикатурном виде. Провокативное антиискусство дадаизма, равно как и развившийся в его фарватере поп-арт, избирает своим предметом безобразные, как принято считать, тривиальности повседневной жизни.

Начиная с Сартра, Беккета и Камю безобразное «именно в силу его, традиционно отвергаемого, отталкивающего и тем самым разрушающего иллюзии воздействия находит применение для изображения абсурдности мира. В „больше-не-изящных-искусствах“^[337] аморфность, деформация и

деструкция»^[338] служат показателями современности и новаторства.

Радикальное изменение функции безобразного приводит к растущему интересу к нему как «*objet ambigu*» (Поль Валери, 1924), хотя в то же самое время – еще в конце 1940-х годов – консервативная критика, например Х. Зедльмайр, расценивает негативно, усматривая в нем симптом «утраты середины» (1948).

Тем временем развитие рефлексии безобразного получило новый импульс благодаря рецепции бахтинского концепта карнавальной культуры, трактовке разрушения, насилия и смерти как средств коммуникации у Батая, размышлениям о телесности и дискурсах власти Фуко, современной концепции ритуального сквернословия Энценсбергера, а также акценту на антимиметически-остраняющих и лудистических аспектах деконструктивистского постмодернизма.

В «Кратком словаре по эстетике», изданном в Советском Союзе в 1963 году под редакцией М. Ф. Овсянникова и В. А. Разумного, категория безобразного определяется с точки зрения враждебного формализму марксистско-ленинистского классового подхода, строго в рамках «социального заказа» моралистско-дидактической литературы. «Задача воспитания человека коммунистического общества <...> связана с борьбой против *безобразного*, выступающего в форме пережитков прошлого, мешающих строить новое общество». Все прочие функции безобразного предаются анафеме как «модные», «формалистские» или «абстракционистские»: «*Безобразное* в искусстве выражает также невольное или умышленное нарушение законов творчества <...> искажение норм творчества в угоду ложной оригинальности и моде, что приводит к *формализму*, к разрушению искусства. В этом смысле примером безобразного в искусстве может служить *абстракционизм*»^[339].

Справочное издание «Эстетика. Словарь», выпущенное уже во времена перестройки под общей редакцией А. Беляева, дает ненамного более современную дефиницию понятия безобразного: «*Безобразное* – категория эстетики, противоположная *прекрасному*, выражающая негативную эстетическую ценность <...>. *Безобразное* – антипод *прекрасного*, тем не менее оно связано с ним множеством переходов». После экскурса в историю безобразного как эстетической категории аргументация статьи вязнет в панегирике социалистической литературе: «В разоблачении безобразного, негативных явлений действительности – важнейшая социальная функция социалистического искусства (пьесы Горького и Брехта, сатира Маяковского, фильмы Ромма и т. п.)»^[340].

Иначе у Теодора Адорно. В сформулированной им в конце 1960-х годов эстетической теории произведение искусства выступает в его сложной «противоречивой, непримиренной и гетерогенной»^[341] сущности.

Несмотря на то что на его «negativ thinking» обобщенно ссылаются такие мыслители деконструкции, как Джеффри Хартман, в своей социальной и идеологической критике Адорно никогда не пытался «начисто отрицать эстетическое значение»^[342]:

Диссонанс – это технический термин, предназначенный для восприятия посредством искусства того, что и эстетикой, и наивным мироощущением названо безобразным. <...> Роль этого элемента в эпоху «модерна» возросла настолько, что из него возникло новое качество. <...> Анатомические мерзости Рембо и Бенна, физически отвратительное и отталкивающее у Беккета, скатологические (аморальные) черты в ряде современных драм уже не имеют ничего общего с мужицкой грубостью голландских живописцев XVII столетия. Анальное удовольствие и гордость искусства, слишком высокомерного, чтобы признать его своим, уволены в отставку^[343].

А вот, наконец, и решающее высказывание на метауровне:

Но что такое безобразное? Это не только то ужасное, что изображается в произведении искусства. Во всей манере поведения искусства, во всей его повадке есть, как об этом знал еще Ницше, что-то ужасное. В художественных формах ужасное становится источником творческого воображения, дающего художнику право что-то вырезать из живой плоти искусства, из живого тела языка, из звуков, из зримого жизненного опыта. И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее^[344].

Вышесказанное может послужить отправной точкой для понимания изображения насилия и безобразного у Сорокина.

Будучи писателем постмодернистской авторефлексии, он расценивает всякий акт творчества как нечто чудовищное, насильственное – и эта аксиология находит свое литературное преломление в текстуализации монструозности и насилия. На это в своей «Психодиахронологии» указывает Игорь Смирнов^[345]. В этом смысле наблюдаемые в сорокинских

текстах тавтология, дискурсивная пародия и аффирмативная имитация в соединении со сценами насилия объясняются постулированным тоталитаризмом дискурсивных систем: тоталитаризмом в сфере политико-идеологических дискурсов (фашизм, сталинизм, социалистическая советская система) и, прежде всего, систем литературных и иных культурных дискурсов (повествовательный реализм XIX века, мегасистема соцреализма с его субдискурсами производственного и военного романов, деревенской прозы и т. д.).

Дискурсивная ориентация концептуалистов, в особенности Пригова и Сорокина, была раскрыта в недавних работах Бригитты Обермайр^[346] и Петера Дойчмана^[347]. П. Дойчман справедливо пишет о «метадискурсивной ориентации» текстов Сорокина, которую сам автор так выразил в «Месяце в Дахау»: «Деррида прав каждое автоматическое движение текстуально каждый текст тоталитарен мы в тексте а следовательно в тоталитаризме как мухи в меду а выход выход неужели только смерть нет молитва молитва и покаяние»^[348].

Из этой общей природы текста и тоталитаризма – «Любое письмо тоталитарно», – подчеркивает Вячеслав Курицын^[349] – неизбежно вытекает связка дискурса и насилия, в смысле принудительных сексуальных актов, телесных наказаний, пыток и убийств. «Для максималиста Сорокина, – отмечает Игорь Смирнов, – автор чудовищ не как индивидуум, но qua автор, т. е. некто структурно, принципиально заключенный в тюрьму жанра: жанр и имя преступника (как в „Романе“) совпадают. Эстетическое оказывается – в духе Рильке <...> поистине началом непоправимо чудовищного, то есть ужасного»^[350]. Знаменательно, что Анетта Брокхофф в своем «Опыте» о Сорокине пишет о «пыточном застенке слова» и об «акте письма как агрессии и самоагрессии, агрессии, направленной против самого себя»^[351].

Существенным для Сорокина является уже вопрос не об истине или о субъекте, но о языковой ситуации («эпистеме» по Фуко). «Роль, которую ранее играла история, отныне перешла к языку», – замечает Фуко в «Débat sur la poésîe». О литературе «радикального исчерпания» де Сада, он пишет: «Подлинный предмет „садизма“ – это не другой, не его тело, не его самовластие, но все то, что могло бы быть сказано»^[352].

В соответствии с постмодернистским концептом деконструкции Сорокин переводит интересующие его пограничные эстетические феномены в план языка. Так, например, переход от пародии на *locus athenus* русского реалистического романа XIX века (Тургенев, Гончаров,

Толстой и др.) к *locus horribilis* в тексте «Романа» представляет собой субверсивное прочтение канонических текстов, деконструирующее их как копируемые, заменимые. В конечном итоге текст как бы разрушает сам себя (в данном случае классический русский роман как жанр), когда его воплощение, главный герой Роман уничтожает остальных персонажей, после чего и сам утрачивает телесный облик.

Выставляя напоказ безобразное и насилие, делая упор на телесности, Сорокин является звеном дискурсивной цепи, которая тянется от барокко, юродства, маньеризма, де Сада, проходит через Свифта, Баркова, Бодлера, Рембо, Гаршина, поклонника Достоевского Розанова, натуралистов и экспрессионистов, вплоть до модернистов и авангардистов Хлебникова, Хармса, Есенина, Белого, а также трансавангардистов Арто, Бенна, Батая и Мамлеева – причем в каждом отдельном случае, разумеется, безобразное имеет свои специфические семантику и функцию.

На том дискурсивном уровне, на котором находится Сорокин, текстуализованные им монструозности следует понимать не буквально, но скорее метадискурсивно. Сорокинский язык, трансгрессивный, постоянно оперирующий на грани табу, использует все мыслимые сигнификанты телесности из области крови и плоти, оральных и генитальных отправлений, чтобы соматизованным словом семантизировать дискурсивные системы^[353].

В сорокинских текстах калечатся и расчленяются не только тела, увечью подвергается и язык как таковой. В метаязыковой, так сказать, «указывающей на сам язык семантической импликации»^[354], которая не в последнюю очередь выражается в радикальном воспроизведении поэтических экспериментов футуристов по трансрационализации слова («заумь»), язык в текстах Сорокина (например, «Нормальные письма», «Месяц в Дахау», «Роман»):

1) подвергается деморфологизации путем искажения и деформации, так, что тело языка полностью утрачивает всякий облик^[355];

2) из-за постоянного повторения язык тавтологизуется и автоматизируется; бесконечно репетируемый текст постепенно лишается смысла, пока, наконец, десемантизация не переходит в турпизацию^[356].

Язык у Сорокина подразумевает насилие, а насилие – язык.

Деконструктивистская языковая политика Сорокина коренится в его антимиметической литературной программе. Так, Серафина Ролл справедливо отмечает у Сорокина

почти полное упразднение референта и его подмену языковым знаком. Таким образом, создается своеобразная лингвистическая ситуация, в которой язык бесконечно воспроизводит сам себя <...>. Тем самым письмо у Сорокина выступает не как имитация реальности, но как реальность второго порядка, реальность знаков^[357].

Мир Сорокина, его среда обитания – это мир знаков, универсум текстов и дискурсов.

II

В рамках этой интертекстуальной системы дискурсов следует, на мой взгляд, рассматривать и сорокинскую технику пастиша.

Пастиш, с трудом поддающийся единому определению и широко распространенный на протяжении столетий, по мнению Ф. Джеймсона, стал основным модусом постмодернистской эстетики. Архитектура, изобразительное искусство, кино и литература постмодернизма заново открыли этот художественный прием, вдохнув в него новую жизнь. Термин «пастиш» возник приблизительно в конце XVII века во Франции, как заимствование из итальянского, где *pasticcio* уже ранее XVI века означало паштет, пирог с разнообразной смешанной начинкой. Начиная с эпохи Возрождения эта смесь из мяса, овощей, яиц и т. д. становится метафорой для произведений художников-эклектиков, работающих в различных стилях. Помимо имитативной живописи, «пастиччио» обозначает также виртуозную копию – понятие, которое в художественном дискурсе XVI века приобретает более высокий статус. Несмотря на периодические кризисы идентичности жанра, он по сей день определяется этими двумя основными формами: пастиш как намеренный стилистический плюрализм и пастиш как квазиоммаж, не являющийся ни оригиналом, ни копией. Мармонтель в «Элементах литературы» (1787) называет пастиш «une imitation affectée de la manière et du style d'un grand artiste» («утрированное подражание манере и стилю великого художника»)^[358]. Существенно новое понимание этого жанра в современном литературоведении связано с написанным в 1908 и опубликованным в 1919 году «Pastiches et mélanges» («Пастиши и смесь») Марселя Пруста: по определению Дениса Холлера, это форма критической творческой деятельности, конституирующей литературу как интертекстуальную игру^[359].

Для большинства постмодернистских пастишей характерно сочетание квазиоммажа или пародии и компиляции текстовых ингредиентов, искусно составленных по принципу «лоскутного одеяла»^[360]. «Диалогический принцип пастиша, – читаем у Ингеборг Хойстерей, – становится центральным для эстетического производства в постмодернистском искусстве. Сталкиваясь с необъятным архивом художественной традиции, писатель-постмодернист отдает должное этому прошлому, демонстративно заимствуя у него». При этом на первый план выходит метауровень произведения: «Пастиш как искусство не настаивает на том, что он *суть* культура, как это имплицитно подразумевается в модернистском искусстве. Его „аллегорические импульсы“ превращают его скорее в искусство *по поводу* культуры. Современные пастиши – композитная живопись, ассамбляжи, перформанс – аллегории культуры как процесса конструирования смысла, как системы, как идеологии». Тем самым и это также можно отнести к Сорокину, «без дешифровки интертекста многие постмодернистские произведения не смогут предложить ничего, кроме банального эстетического опыта». Как справедливо замечает Хойстерей, «такой фильм-пастиш, как „Повар, вор, его жена и ее любовник“ (1990) Питера Гринуэя, увиденный с традиционной точки зрения, окажется в чистом виде безвкусицей». Рассматриваемый в рамках эмансипирующей эстетики, как это делает Ингеборг Хойстерей, в противоположность марксистской культуркритике Джеймсона, заклеившего пастиш и пародию как «высказывание на мертвом языке»^[361], постмодернистский пастиш открывает «горизонты прошлого, казалось, закрытые навсегда. Он утверждает наше существование в культуре как интертекстуальное и призывает нас вступить в диалог с „архивом“, который с позиции постмодернизма подлежит упразднению»^[362].

Кристоф Фельдхюс в своей работе «Уравнивание и противопоставление: Интратекстуальное и интертекстуальное значение пастиша» также подчеркивает диалогичность этого жанра. Пастиш он помещает под диалогической рубрикой «деконструкции», определяя его как «переписывание, перифраз» (*Umschreiben*), иначе говоря, «передачу смысла интертекста в измененных экстратекстуальных условиях», в отличие от пародии и травестии, которые относятся к монологическому разделу «деструкции» в смысле «противописьма» (*Gegen- und Widerschreiben*), «борьбы с содержанием интертекста путем снижения его смысловой конструкции»^[363].

Важный момент, по моему мнению, содержит определение пастиша,

данное Теодором Фервейеном и Гунтером Виттингом. В «pastiche volontaire», то есть в «преднамеренном сознательном пастише», они усматривают такую манеру письма, задача и эффект которой заключаются в демонстрации воспроизводимости авторского «почерка», считавшегося уникальным в своей оригинальности. Подобная форма работы с текстом, однако, – и это положение, на мой взгляд, опять-таки особенно точно характеризует Сорокина, – «немыслимо без комизма <...> Комизм здесь проистекает не только из характерного для пародии приема пере- или недооправданного ожидания, но уже из самой имитации стиля как таковой, если угодно: такого оправдания ожидания, которое одновременно создает дистанцию»^[364].

Постмодернистский пастиш, совмещающий множество стилей, жанров и претекстов, ироничен по своей природе. Так, Илья Ильин в своем исследовании «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» справедливо отмечает:

Многие художественные произведения, созданные в стилистике постмодернизма, отличаются прежде всего сознательной установкой на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений. При этом иронический модус постмодернистского пастиша в первую очередь определяется негативным пафосом, направленным против иллюзионизма массмедиа и массовой культуры^[365].

Сорокин «не имеет своего собственного стиля, он использует чужие, – пишет Томас Видлинг в содержательном послесловии к переведенному им «Роману», – различные стилистические миры у Сорокина резко, подчеркнуто нарочито сменяют или же незаметно проникают друг в друга, причем они никогда не создаются писателем заново, а как бы пережевываются им». При этом Видлинг цитирует слова самого автора, который называет себя «всего лишь червем, прогрызающим себе путь по кишкам русской литературы и извергающим из себя поглощенное и переваренное»^[366].

Суть сорокинской техники пастиша, его взаимодействия с «культурным претекстом» удачно выразил Карлхайнц Каспер, который в работе, посвященной литературным приемам писателей-обэриутов и постмодернистов, отмечает, что Сорокин «буквально склеивает все существующие в его сознании тексты, создавая некий новый

„сверхтекст“»^[367].

Этот концептуалистский прием реди-мейд можно продемонстрировать на двух примерах: рассказах «Обелиск» и «Месяц в Дахау».

В рамках анализа интертекстуальных связей «Обелиска» пастиш отдельных претекстов и дискурсов в этом произведении прослеживается на различных уровнях. С одной стороны, на метауровне, это подсистема соцреализма как профанного дискурса, с другой – это религиозно-сакральный дискурс. Следующий уровень, сигналом которого является заключенная в заглавии аллюзия, связан с отсылкой к традиции советской военной прозы. Парадигматическим для жанра военной повести или рассказа в советской литературе считался «Обелиск» Василя Быкова. Это произведение, опубликованное за двадцать лет до одноименного текста Сорокина и удостоенное Государственной премии СССР, посвящено изображению подлинного героизма. Одновременно в сорокинском рассказе прослеживаются и намеки на типические элементы деревенской прозы в духе Распутина или Белова, равно как и на всю традицию литературных «монументов», от пушкинского парафраза *Exegi monumentum* до топоса «памятника» у петербургских фундаменталистов. К перечисленным претекстам следует еще прибавить фольклорные жанры причитаний, заговоров, духовные стихи, далее православные литургические тексты, диалогические молитвы, гимны в виде псалмов-антифонов и исповедальных формул. Все они деконструируются с помощью пародийного нарушения соответствующего стиливого канона, заполнения пустых форм обсценным содержанием и замещения традиционной лексики недопустимым в советской литературе матерным языковым субстандартом^[368]. Иными словами, «скрытое единство мифологической сети», о котором в связи с жанровой и стиливой пастишизацией у Сорокина говорит Гройс^[369], коренится в реализации семантической дихотомии сакральное vs. профанное, официальное vs. неофициальное, причем Сорокин деконструирует первый элемент дихотомической пары с помощью второго и тем самым выводит на поверхность бессознательное, вытесненное, «другое», «несоветское».

В случае «Месяца в деревне», как это установил Петр Вайль, рассказ не только своим заглавием отсылает к тургеневскому «Месяцу в деревне», но содержит и ряд других ассоциаций и реминисценций, включающих, например, «Анну Каренину», «Доктора Живаго», «Скифов» Блока, философские работы Бердяева, наряду с пародийным цитированием знаменитого, пусть и китчевого, фронтового стихотворения «Жди меня»,

переименованного Сорокиным в «Жри меня». Петер Дойчман дополнил этот претекстовый пастиш указанием на используемый Сорокиным прием *name-dropping* (беглое упоминание известных имен), причем имена женщин-авторов (Ахматова, Цветаева) или женщин-протагонисток мировой культуры (Лорелея, Лилит, Сафо, Лара, Лотта в Веймаре, Гретхен-Маргарита, Брунгильда, Саломея, леди Макбет, Ванда, Жюстина) метонимически выступают в качестве метонимии соответствующих текстов. В случае Гретхен/Маргариты, кстати сказать, речь идет не только об аллюзии на «Фауста» Гете, но и на «Мастера и Маргариту» Булгакова и «Фугу смерти» Пауля Целана. Особенно значимым в рассуждениях Дойчмана мне представляется то, что он не только указывает на референциальные связи с отдельными текстами, но выявляет у Сорокина имитацию целых дискурсов: литературного и астрологического дискурсов, дискурсов о религиозности русского народа, о русском национальном характере, а также дискурса о современном состоянии русской литературы. В подобной диалогичности в духе Бахтина собственная сорокинская «стратегия противостояния навязчивым претекстам» отличается иронией и неоднозначностью^[370].

В завершение нужно отметить, что в своих постмодернистских, ироничных и, в отличие от классического модернизма, тривиализующих чужие голоса и стили текстах Сорокин придерживается деконструктивистской субверсивной стратегии, изнутри подрывая господствующие как в современности, так и в прошлом дискурсы и «метанарративы». Соответственно, его поэтика характеризуется, с одной стороны, постоянным языковым экспериментированием на границе с табу (эстетика безобразного, турпизм), а с другой, «конструкция действительности в его произведениях»^[371] определяется воспроизведением и имитацией тоталитарного мировоззрения, конвенциональных ритуалов и нормативных жанров, тавтологическим подражанием, воспроизведением жаргонов, стилистических систем и претекстов, а также сведением их в сложный пастиш. Тем самым Сорокин реализует образ писателя как «чревовещателя», как вентрилоквиста^[372]. Это представление соотносимо с постмодернистским концептом «смерти автора», причем и в версии Ролана Барта, и в понимании Мишеля Фуко. За этим стоит, как это показал Ульрих Бройх в случае Байетт, «не только представление о смерти субъекта и идентичности как иллюзии, но и убеждение в невозможности оригинального творчества», так что писатель может лишь «своим голосом вторить голосам чужих текстов, как в

эхокамере» («Une chambre d'échos», как пишет Барт)^[373].

Поэтика Сорокина находится по ту сторону подразумевающей некий смысл аллегии и представляет аутопоэзис эстетической системы, лишенной каких бы то ни было социополитических интенций. Объектом игры становится при этом ставший фактом истории культуры авангард с его эстетикой безобразного. «Шок исчезает в исторической дистанции»^[374]. Таким образом, Сорокин является типичным представителем литературы постмодерна. Предаваясь деконструктивистской игре, эта последняя не пытается выразить некие общезначимые смыслы, не претендует на универсальную истину^[375] и тяготеет к пародийному разоблачению тщетности и бессмысленности утопических представлений.

Пожалуй, можно с полной уверенностью ожидать, что СОРОКИН, палиндром имени которого звучит как НИКИРОС – и может быть истолкован в игровом ключе как квазиаббревиатура имени НИКИФОРΟΣ = ПОБЕДОНОСЕЦ, – с новыми творческими победами вступит в следующую за «постмодерном» фазу «постмодерности» – «постмодернизм»^[376].

Перевод с немецкого Никиты Седова

© Н. Седов, перевод с немецкого, 2018

Прием остранения в русском поставангарде

О мотивике и прагматике «раннего» Сорокина^[377]

Денис Иоффе

В статье пойдет речь о принципах использования приемов остранения у Владимира Сорокина раннего концептуалистского периода (за исключением его драматургии). Представляется, что именно шокирующе-эпатирующее остранение оказывается едва ли не главным формальным признаком, сближающим Сорокина с провокативным наследием русского исторического авангарда^[378]. Здесь стоит оговориться, что установка на радикальную инновационность, присущая авангарду, свойственна Сорокину лишь отчасти: его авангардизм развивает уже существующие методы, принципиально все же не изобретая при этом чего-то по-настоящему невиданного и не превосходя в формальном смысле известные нам исторические авангардные практики и новации. Наряду с этим основная черта, сближающая Сорокина с эстетической системой русского авангарда (в лице наиболее ярких его представителей), связана именно с разработкой приема остранения. В своем раннем творчестве Сорокин доводит этот прием до едва ли не последнего предела, радикализируя если не форму, то смыслы, помещенные в создаваемые им тексты. Для прояснения этой позиции уместно конкретизировать, что понимается здесь под радикальным авангардным остранением^[379], к которому, как представляется, прибегает Сорокин.

Авангардный шок прагматики остранения

Радикальная направленность на разрушение автоматизма рецепции адресата может рассматриваться в качестве одной из главных целей авангардной прагматики как таковой. В своей книге «Теория Авангарда» Питер Бюргер отмечает, что для Авангарда «шокирование реципиента становится доминантным принципом художественной интенции»^[380]. В несколько мутировавшем виде остранение далее переключивается в художественные теории Бертольта Брехта и Ги Дебора («Verfremdungseffekt» и «détournement» – соответственно), попутно усиливая перформативно-театральный контекст своего применения, а

также приобретая черты острополитического высказывания, которое, как представляется, вовсе отсутствует в теории остранения Шкловского. Вообще стоит заметить, что вся область идеологического и политического как у футуристов, так и у формалистов оказывается фактически зоной взаимного отчуждения.

Как следует из определения Питера Бюргера, одним из главных ключей к пониманию авангардной *шокотерапии* является понятие интенции. Представляется, что *авангардная интенция* шокового остранения напрямую связана с комплексом авангардной прагматики (и парадигматики) действия. Ведь уже само этимологическое определение прагматики отсылает непосредственно к актанту, к акционной репрезентативности языковой работы. Какова же была интенциональность Владимира Сорокина в его «героический» (ранний) период? Кажется, что она была направлена именно на шок остранения и разрушение читательских ожиданий, табу и, шире, тех или иных эстетических «привычек».

Разговор о природе успешного восприятия того или иного объекта (словесного, но не только) искусства выводит к понятию семантического жеста. У Мукаржовского он представлен в прагматике ответственности за *возбуждение сопротивления* при восприятии текста и имплицитно рассчитан на подготовку процессов изменения эстетических привычек и навыков воспринимающего. Мукаржовский полагает, что это по преимуществу явление «семантической сущности», при этом «оно в плане содержания не специфицировано и не всегда формально»^[381]. В свете этого становится понятно, что описываемое явление как будто не исключительно *семантическое*. Семантический жест входит в широкий понятийный универсум общего стиля, будучи частью *интегративного принципа* и проявляясь не только в языке как таковом, но и в той реальности, которая этот язык окружает и порождает^[382].

Таким образом, эстетическая провокация авангарда отличается усиленной актуализацией интенциональности жестового приема. Как замечает Александар Флакер, *семантический жест* всецело определяет семантику жанра – например, базисного авангардного манифеста – как *умышленного вызова*^[383]. И подобного рода умышленность прямо соотносится с тем, что Мукаржовский обозначал как *вопрос преднамеренного в искусстве*. Стоит заметить, что помимо манифестов русского авангарда вся эта проблематика оказывается особенно актуальна и для итальянского футуризма Маринетти, чьи провокационные суждения и

пояныне вызывають активное читательское сопротивление, рождая таким образом особый пространственный миг деавтоматизации восприятия. Как справедливо замечает Виктор Эрлих, «акт творческой деформации восстанавливает остроту нашего восприятия, предоставляя особую плотную густоту окружающему нас миру»^[384]. Можно развить эту мысль, указав на линию экспериментальной деформации как своего рода осевой основы авангардной эстетики.

Художественная форма в авангарде в своем пределе стремится к особо заостренному жесту, она деформируется и редуцируется, как отмечает Ежи Фарино: «Само текстуальное Произведение-посредник зачастую как бы исчезает, и далее устанавливается непосредственный контакт между обеими общающимися сторонами»^[385] – то есть между авангардистом и его аудиторией. Авангардный автор стремится ошеломить воспринимающего, всячески нарушая его эстетические и даже просто *жизненные* ожидания^[386].

Можно предположительно разделить авангардную культуру на два типа взаимодополняющих текстов: вербальные и поведенческие. В них имеется одна и та же изоморфная установка на максимальное удивление воспринимающего. В случае с Сорокиным этими воспринимающими бы(ва)ли различные участники его группы, которые первыми слушали его чтения и выступления. Реальную же аудиторию, внимавшую чтениям Сорокина на разных этапах, могли составлять Илья Кабаков, Андрей Монастырский, Эрик Булатов, Дмитрий Пригов, Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Вадим Захаров, Никита Алексеев, Ирина Нахова, Сергей Ануфриев, Лев Рубинштейн, Геннадий Донской, Михаил Рошаль, Виктор Скерсис, Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Иван Чуйков, Юрий Альберт, Андрей Филиппов и многие другие жители концептуалистской Москвы конца 1970-х – начала 1980-х^[387].

Сорокин и московский концептуализм в аспекте авангардной текстуальности остранения

Западный концептуализм отличается от концептуализма русского отношением ко всей проблематике текста и к широчайшему использованию того или иного типа *текстуальности* в их работах или акциях^[388]. В таком контексте деятельность московского концептуализма и, в частности, таких важных его представителей, как Илья Кабаков и Андрей Монастырский, может представляться весьма характерной. Многие инсталляции Кабакова,

в том числе его парадигматические «комнаты» и альбомы, несут в себе ядро репрезентации особой «коммунально-речевой» культуры с ее описательно вербальной сложносочиненной активностью. Очевидно, что эта эстетика длительное время оказывала влияние и на раннего Сорокина.

Вербализация художественного опыта, использование знаковых возможностей текстуальности для усиления описания того, что зритель видит всякий раз перед собой, несомненно, должны считаться одними из наиболее характерных приемов работы Кабакова^[389]. Кабаков много раз отмечал в своих эссе, что он артикулирует отношение к слову и к образу как взаимозависимым величинам. Между ними, заключенными в единое графическое пространство, возникает своего рода обоюдная коммуникация, порождающая в свою очередь некую *sui generis* нарративизацию. Использование словесного описания в художественном пространстве создает, согласно Кабакову, дополнительный потенциал особой выразительности утверждаемой художественной цели или концепта. Речь здесь идет о фигуративизации особого, изначально словесного дискурса, который обретает физически осязаемую плоть художественного «музейного» артефакта. Упомянем здесь немало распространенную в рекурсивном творчестве Кабакова практику, когда в гигантском произведении «распознаются» реальные фрагменты человеческой информативной речи, которая как бы символически «проговаривается» в голове у изображаемого персонажа. Подобного рода текстуальность выступает примечательной особенностью едва ли не всей системы такого рода сложносочлененных артефактов.

Вся многогранная работа Кабакова в общем идеологическом аспекте его искусства была чаще всего неизменно направлена на «партизанскую критику» господствующего строя той страны, где художник родился и (вы)жил. Очевидно, что Владимиру Сорокину были свойственны примерно те же черты идеологической субверсивности, которые возникли в среде московского концептуализма в то время. Те или иные элементы этой субверсивной критики (вос)производились при помощи различных художественных конструктов, апеллирующих к «реформации» проектирования «изобразительности» в ее наиболее чистом виде. Подобная «художественная» критика, вплетенная в ткань изобразительного артефакта, также могла при необходимости функционировать как некое полугротескное речеговорение. В своих беседах сам художник не раз подчеркивал, что его искусство – это своего рода ответ на «доминирование словесного океана, когда неизбежен высокий уровень реакции

общественного тела на тотальное присутствие текста»^[390]. Протест против логоцентрической диктатуры «советского» текста обретал выражение в особых семиотических приемах, которые Кабаков утилизировал для функционального усиления доступных ему креативных средств изобразительности. В этом свете Илья Кабаков может быть воспринят как своего рода скрытый лидер в деле использования и «вмонтирования» конкретных вербальных субстратов в ткань генерируемых артефактов^[391].

Эта ткань концептуалистской вербальности в большой степени была присуща и Сорокину в его ранний период (условно обозначим его от конца 1970-х до середины 1990-х, причем в качестве «этапного» текста, знаменующего окончание этого периода, должен рассматриваться роман «Голубое сало»). Решительно все художники, поэты и писатели русского концептуализма использовали авангардный прием остранения, максимального «удивления» и «озадачивания» зрителя и читателя. Однако если у Кабакова, Монастырского, Пригова эта техника используется в сравнительно умеренном ключе иногда более, иногда менее тонкого издевательского стеба-глумления, то у Сорокина установка на стратегически наступательный стеб-шок становится центральной.

Воплощение шокового остранения у Сорокина: реализация приема

Рассмотрим ряд наиболее характерных примеров брутального остранения-как-шока в ранний («героический») концептуалистский период творчества Сорокина. Наиболее ярко выраженным собранием приемов сорокинского радикального остранения является, по нашему мнению, созданный в 1979–1984 годах цикл коротких текстов, известный в дальнейшем как «Первый субботник» (сборник рассказов, опубликованный в 1992 году). Этот цикл включает в себя чуть менее тридцати коротких текстов, написанных в последнее десятилетие советского режима.

Главный остраляющий прием шокирующего нарратива этого сборника связан с поэтапным (а иногда и мгновенным) переходом в некое иное измерение жестокого дискурса, полностью нарушающее весь предыдущий ход действия. Так это происходит, например, в рассказе «Кисет», где реалистический советский нарратив сменяется сюрреалистическим потоком сознания с дальнейшим переходом в порнолатрический бред неразличения:

Соловьев кричит помпы помпы так вас перетак Жлуктов с прапором запустили и давай качать, а они шуршат как не знаю что как песок что ли или нет не как песок а как пыль что ли и пахнет так я и не знаю как это сказать ну пахнет вшами в общем и это прямо так неожиданно было я и не знал и Сережка тоже не знал. Так что, в соответствии с упомянутым, мы положим правильное: Молочное видо будем учитывать как необходимые белила.

Гнилое бридо – коричневый творог. Мокрое бридо – плесень подзалупная^[392].

Схема построения такого нарратива выглядит следующим образом:

Реалистически советское письмо → поток сознания с уклоном в сюрреализм → радикализм семантической обценности мата.

Чуть иначе эта стратегия выглядит в не менее характерном рассказе «Желудевая падь». После «традиционного» советского нарратива, где «ветеран-фронтовик» делится жизненной былью с пионерами, наступает катарсис бессловесного животного маразма, невероятно эстетически достоверный, но совершенно необъяснимый ни с какой разумной точки зрения.

...Он вздрогнул, вынул изо рта дымящуюся трубку и громко заблеял высоким голосом:

– Ммееееее...

Впальный рот его широко открылся, обнажив редкие сточившиеся зубы, глаза закрылись, седая голова откинулась назад:

– Ммееееее^[393].

Здесь Сорокин контаминирует остранение с особого рода внутривербальным жестом, где прагматика высказывания четко отсылает за рамки конкретно говоримых – *проговариваемых* персонажами букв. Семиотически анализируя этот момент, можно заметить, что значение такого высказывания расширяется (в том числе по преимуществу) посредством читательского «домысливания» того, что незримо происходит за рамками наглядной вербальности печатного текста. На примере этого

рассказа можно заключить, что Сорокин как будто конструирует свою собственную версию трансгрессивного (пост)авангардизма. Обходясь «только» словами, он позволяет читателю совершить выход в иную, «за-текстовую» реальность сюрреалистического действия, где уже, как сообщал в свое время Андре Бретон, «ничего не гарантировано» (иными словами, где могут и «убить»)^[394].

Отдельную тему в сборнике составляет эротически-перверсивная линия, также интенсивно использующая прагматику авангардистского шокового остранения. Хороший пример тому дает примечательный рассказ «Санькина любовь». Реалистическая «цензурная» юношеская проза заканчивается некрофильским обценным карнавалом.

– Наташа... Наташенька... господи... загнила-то... загнила-то как...

Фонарик задрожал в Санькиной руке.

– За месяц... за месяц... Наташенька... любушка...

Шокирующе-остраняющие детали усиливают результирующий эффект максимального читательского напряжения от прочитанного:

Из почерневшей ноздри мертвеца выползла маленькая многоножка и, быстро пробежав по губам, сорвалась за отворот жакета^[395].

Эффект остранения достигает кульминации в сцене последующего соития с трупом. В предельной детализировке нарратива кроется один из центральных приемов, заимствуемых Сорокиным из предыдущих модернистских эпох, которые также использовали сходный принцип радикального текстуального остранения и разрыва с устоявшимися табу. Изначальный протомодернистский *ur-текст*, который здесь приходит на ум в первую очередь, – это бодлеровский лошадиный кадавр из «Les Fleurs du mal», где употребляется чем-то похожий способ общения с читателем. Бодлеровский текст, опубликованный в 1861 году («Une charogne»), представляет собой ныне ставшее каноническим описание лошадиной туши, создающее inferнально-порнографический, смутно-антропоморфный образ, ставший одним из самых знаковых образов модерна:

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,

Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной^[396].

У Сорокина мы находим чем-то близкий «поэтический рассказ»:

Он опустился на колени и стал трогать ее пах.
– Вот... милая моя... вот...

Пах был холодным и жестким. Санька стал водить по нему пальцем. Неожиданно палец провалился куда-то. Санька вытащил его, осветил. Палец был в мутно-зеленой слизи. Два крохотных червячка прилипли к нему и яростно шевелились. Санька вытер палец о штаны, схватил бутылку и вылил водку на пах: – Вот... чтоб это... <...> Он стал двигаться. Член тяжело скользил в чем-то холодном и липком^[397].

Доминанта всего этого сборника, который можно рассматривать как своего рода сумму приемов авангардно-шокирующего остранения, воплощается в радикальной смене интонирования и смысла в рамках каждого текста. Иначе говоря – в резком изменении стиля нарратива от соцреализма к брутальному сюрреализму, представляющему собой смесь из батаевской порнолатрии, джойсовского потока сознания, заклинательной глоссолатии и «чисто-русского безумия» (в терминологии Сергея Курехина)^[398]. Можно дискутировать о том, насколько достоверной выглядит эта сорокинская карнавализирующая стилизация под соцреализм. Как справедливо отмечают критики, «Первый субботник» был преднамеренно «построен как бы по канонам официальной советской литературы среднего уровня», поскольку автора «привлекла возможность манипуляции с этим жестким каноническим стилем»^[399].

Эффект остранения здесь настигает читателя в ту секунду, когда реальность «перещелкивается» (термин Павла Пепперштейна) и переходит в особое состояние концептуалистского онейроида, где буйство брутальной перверсивности выталкивает читательскую перцепцию в пространство рецептивной иномирности. «Советское» вступает в гротескное диффузное взаимодействие с «бесцензурностью чернушного» и общенно-пропедевтического, просветляюще воздействующего на изначально ничего не подозревающего читателя.

Другой важный опыт радикального остранения, относящийся к

раннему периоду творчества Сорокина, связан с романом «Норма», который был написан в 1979–1983 годах (впервые опубликован в 1994-м) [\[400\]](#). Главным элементом приема остранения в романе служит значимая социальная обязанность, распространяющаяся на всех его персонажей: осознанная необходимость поедания спрессованного брикета человеческих фекалий, именуемого «нормой». Ежедневная норма фекалий гротескно пародирует «норму плана» [\[401\]](#), повсеместно распространенную на большинстве советских предприятий той поры. Этот антираблезианский нарратив может считаться одним из ключевых (и «знаковых») в раннем творчестве Сорокина. Начинаясь реалистически-кафкианским образом (ср.: «Процесс»): «Бориса Гусева арестовали 15 марта 1983 года в 11.12...» [\[402\]](#), текст романа осознанно эксплуатирует эстетику, уже знакомую читателю по «Первому субботнику». Миметическое полотно приторно-отчетливого описания установленного порядка действий как бы остраняюще оттеняет абсурдную повинность пережевывания прессованных фекалий, предписанную обществом:

Минут через сорок Георгий осторожно подвел ложку под разбухший кусочек нормы и вынул его из помутневшей воды.

Екатерина Борисовна мыла тарелки.

Георгий понюхал кусочек, лизнул.

– Что-то запаха никакого, тетя Катя...

...

– Открой хоть окно, что ли! – Денисов зло посмотрел на жену. – Вонючка, черт знает...

Светлана Павловна отодвинула тюлевую занавеску, стала открывать окно. Денисов склонился над нормой, понюхал.

– Господи... мерзость какая... откуда они такую вонючую берут...

– Это из интерната Первомайского, откуда еще...

– Гадость какая... черные комки какие-то...

– Ты нос зажми да проглоти. В первый раз, что ль, ешь [\[403\]](#).

Помимо центрального мотива поедания «нормы», роман содержит смежные стилистические «сюжетные линии» нагнетаемого шока, направленные на дальнейшее утверждение целенаправленного остранения читателя. Реалистическое, «традиционное» начало романа дробится на мелкие и не связанные между собой автономные фрагменты и перетекает в

уже знакомый нам по «Первому субботнику» «кошмарный поток сознания», где сюрреализм граничит с порнолатризмом:

Припудрив ранки квасцами, он сел за машинку и печатал, как дятел и, как курва слепая, стучал, мне мозги все распятил, пиццешком своим докучал, пренатальный ребёнок, дзен-буддист, шизофреник, дурак, образован с пелёнок, но по сути – полнейший мудака, всё писал, всё печатал, всё, как курва слепая, стучал, обнажал свой початок, пиццешком своим докучал, пил, смеялся, дрожил, срал на койку... глотал малофью, с кошкой сочно ебался и свистел, подражал соловью, плющил пальцы тискаами, Джойса рвал и глотал с молоком, резал шторы кусками, пятки нежно лизал языком, мазал кремом залупу и показывал в форточку всем, хуй разглядывал в лупу, говоря: я ебусь, когда ем, мебель резал ножовкой...^[404]

Этот поток сознания имеет целью брутальное озадачивание читателя, введение его в своего рода перманентный ступор, воспроизводство состояния неостывающего шока^[405]. При этом Сорокин не просто воплощает на новый лад идеи раннего формализма и авангарда, но вплетает в них новые знаки времени, прививая к ним, так сказать, постмодернистское «всезнание» и «всевидение». Надо отметить, что даже сегодня, в годы пресыщенности и снятия многих табу, эти тексты не утратили своей задорной революционизирующей свежести и силы острающего удара. В период же написания и первичной самиздатовской циркуляции «острающий эффект» этих текстов был куда сильнее. «Норма», и это нетрудно заметить, довольно «смешной» текст. Сама по себе тема иронического у Сорокина потенциально неисчерпаема и включает в себя, по меткому замечанию И. П. Смирнова, юмор как «видимый», так и «невидимый» миру, объемлющий нюансы «сорокинского смеха»^[406].

В 1983 году был написан роман «Очередь», впервые опубликованный издательством «Синтаксис» в Париже в 1985 году^[407]. Это, без сомнения, один из самых важных текстов раннего Сорокина, отчетливо корреспондирующий со всей эстетикой русского андеграунда и, в частности, соц-арта (от Оскара Рабина к Аркадию Бартову и Льву Рубинштейну). Аркадий Бартов, бывший одним из пионеров безавторского нарратива в русской прозе, выступает здесь как реализатор

соответствующих идей о смерти рассказчика^[408], выдвинутых его парижским предшественником и почти однофамильцем Роланом Бартом, которого он тоже очевидно почитал^[409]. В «Очереди» Сорокиным воспроизводится опыт четкого построения «внеавторского нарратива», предоставляющий призрачную возможность подключиться к подлинному разговору условных людей, прибывающих в маразме позднесоветской реальности. Подобные конструкции известны нам из многообразной истории международной традиции «театра абсурда» (Беккет, Ионеску, Арто, Хармс, Введенский и др.). Сам метод воплощенной метафоры «умерщвления» автора-повествователя (в согласии с уже упомянутым Р. Бартом, равно как и М. Фуко), по сути, служит здесь методом радикального остранения, вполне традиционным для авангардной эстетики.

У Сорокина эффект обобщественного остранения безавторского нарратива модифицируется, но с сохранением полной узнаваемости советского дискурса:

- Товарищ, а что это такое? Почему толпа такая?
- Черт их знает. Велели всем подойти.
- Кому – всем?
- Всей очереди.
- Еп твою мать... я-то думал покупают уже...
- Ладно, погоди, вон легавый идет...
- Щас вякнет что-нибудь...
- Поебень какая...
- Действительно, а какого черта собрали!
- Давайте послушаем...
- Может кончились?
- Да быть не может. Вечером привезли полно...
- ТОВАРИЩИ. ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ. ТОЛКАТЬСЯ НЕ
НАДО^[410].

Весь роман написан в форме прямой речи многочисленных и притом совершенно анонимных персонажей, то есть практически без использования авторской речи как таковой.

Подобного рода безавторская наррация являет, на наш взгляд, примечательную разновидность острающего *семантического жеста*. Для того чтобы «следовать» за таким жестом, важно быть готовым к восприятию всей эстетической системы, утверждаемой московским

концептуализмом и в особенности Сорокиным^[411].

Симптоматичным примером построения «потока» художественного остранения является роман «Тридцатая любовь Марины» (написанный в 1982–1984 годах и впервые вышедший в свет в Москве в 1995-м), где реалистический, «богемно-диссидентский» нарратив – повествующий о жизни столичной учительницы музыки, неспособной получить сексуальное удовлетворение, – брутально нарушается столкновением с Настоящим фалло(лого)центрическим Человеком (парторгом и джентльменом). После переживания фаллически-индуцированного оргазма эффект радикального остранения достигается в момент растворения голоса Марины в большом дискурсе советских газет периода позднего застоя. Маринина дискурсивная личность, по сути, расплывается на страницах советских официозных речебурлений, она как будто исчезает в качестве независимой языковой единицы:

...усилиями одних лишь передовиков не решить поставленных задач! Важно, чтобы каждый, каждый активно участвовал в работе. На ноябрьском пленуме ЦК КПСС отмечалось, и не раз, что опыт передовиков – один из резервов дальнейшего совершенствования производства, улучшения экономических показателей. Чтобы полнее поставить его на службу пятилетке, необходимы повседневная организаторская и политическая работа в коллективах, конкретный подход к делу. Пример такого подхода показывают многие коллективы Москвы...^[412]

Вскоре после «Тридцатой любви Марины», в 1985–1989 годах, будет написан роман «Роман», впервые опубликованный издательством «Три Кита» совместно с проектом «Obscuri viri» (Москва, 1994). Здесь эксплуатируется та же стратегия остранения, уже знакомая нам по «Тридцатой любви». Главный герой романа – человек по имени Роман, происходящий из традиционной «усадебной» аксаковско-тургеневской прозы, пускается «во все тяжкие», остраняя себя и читателя посредством кровавого сюрреалистического гран-гиньоля.

Роман стал бить ее наугад и бил до тех пор, пока она не перестала шевелиться. Потом он дважды ударил по голове неподвижно лежащую ничком Полю. Все это время Татьяна стояла за дверью и трясла колокольчиком. Перешагнув через

трупы, Роман вышел к ней в коридор и притворил за собой дверь.

Татьяна опустила руку с колокольчиком. Они посмотрели в глаза друг другу. – Ты должна быть всегда рядом, – сказал он. – Я буду всегда рядом, – ответила она и осторожно стерла с его щеки несколько капелек крови и желтовато-розовый кусочек мозгового вещества^[413].

В финале Роман умирает, и его кончина должна знаменовать собой окончательное завершение многовековой традиции романного жанра. Можно заметить, что в «Очереди» де-факто умерщвляется автор-рассказчик, в «Тридцатой любви Марины» тектонически разрывается богемная гиперсе(к/н)суальность женщины, а в «Романе» уничтожается собственно сам романский способ письма. Кроме того, можно предположить, что здесь постмодернистски уничтожается не только романский жанр, но и традиционная гуманитарная наука как таковая. Так, в герое «Романа» можно распознать одного из отцов американской институционально-научной славистики, большого друга Маяковского и Крученых Романа Якобсона, о котором Сорокин на тот момент был достаточно много слышан^[414]. Символический конец Романа Якобсона оказывается также и смертью русского авангарда как такового.

Роман вздрогнул. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман качнул. Роман дернулся. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер^[415].

Заключительным аккордом концептуалистского (и отчетливо-авангардистского) периода творчества Сорокина может считаться еще один радикальный роман – «Сердца четырех» (1991), впервые опубликованный в альманахе «Конец Века» (Москва, 1994)^[416]. Здесь Сорокин обходится без «преамбулы», раскрывая гротескный мир глобальности ужаса уже с первых страниц и набрасывая стратегию шоковой терапии остранения, которая, по сути, и образует этот текст, определяя его основные приметы и законы.

Ребров оттянул задвижку, открыл крышку. Из темного люка

хлынул запах человеческого кала. Люк был затянут металлической решеткой. Ребров взял с полки электрический фонарь, осветил в люк: – Андрей Борисович, добрый вечер. На дне глубокого бетонного мешка заворочался человек. Он был без ног и без правой руки и лежал в собственных испражнениях, густо покрывших пол бункера. На нем был *ватник* и какое-то тряпье, все перепачканное калом. В углу стояли динамо-машина с ручкой и присоединенный к ней электрообогреватель. – А я... – хриплым голосом произнес Воронцов, глядя вверх. Бородатое лицо его было худым и коричневым от кала^[417].

«Худое лицо, коричневое от кала» – в этом описании, возможно, отчасти кроется один из основных приемов авангардного радикализма у Сорокина рубежа 1980–1990-х годов. Вполне вероятно, что помимо отсылки, скажем, к Павлу Филонову этот образ отсылает к хлебниковскому тексту из «Бобэоби (пелись губы)»: «Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо» (1908–1909)^[418]. Кроме этого, важен здесь и другой текст Хлебникова на сходную тему (1914–1915): «Лицо чернеет грубое, всё в белой простыне»^[419]. Вся описываемая здесь ситуация, как представляется, отсылает к особой черноте человеческого лица, которая в своем пределе граничит с фекальными нечистотами, смыкаясь с отхожим местом. Лицо человека есть обценная инверсия его зада, как верх и низ в карнавальном универсуме *Le monde renversé* у Рабле (М. Бахтин). Энергично эксплуатируя тематику телесного низа, Сорокин, по-видимому, примыкает к той же культурной традиции. У Хлебникова мрачная имагология человеческого черного (волосатого и грязного) лица, по-видимому, как-то связана с миром приматов и обезьян^[420]. «Вдруг глаз блеснул за деревом, как будто человека, но все же не его. Сквозь дерево блистал он, как черный мрака луч. Рука же волосатая ствол с судорогой держала и ногтем скребла круглым застывшую смолу»^[421]. Рука волосатая, так же как и волосатое лицо, которое в свой черед напоминает волосатый же зад, указывают на определенный ракурс острающего отношения к миру.

* * *

Подведем некоторые итоги нашего рассмотрения того, как представлен

в концептуалистском мире раннего Сорокина «семантический жест», усиливающий его основополагающий прием остранения. Разграничить два последних явления можно путем противопоставления литературной теории Яна Мукаржовского и Виктора Шкловского.

Вслед за В. П. Крутоусом отметим^[422], что Мукаржовский в своей концепции литературного нарратива переносит акцент с психологически-авторской «преднамеренности» жеста на некую общую структурность, которая всякий раз оказывается объективированной в художественном тексте. Особая роль у Мукаржовского отводится пассивной рецептивности воспринимающих. Преднамеренность литературного «жеста» выступает тут как своего рода параллель мотивированности, взятой в своей динамике^[423]. Собственно, эта *динамическая мотивированность* и оказывается для Мукаржовского в своем пределе семантическим жестом *per se*. Как замечает В. П. Крутоус, это понятие описано Мукаржовским в принципиально *энергетических* терминах, фиксируя в каждом из звеньев этого феномена своего рода коммуникативно-смысловую «устремленность», «силу», «направленность воздействия»^[424]. При этом за *преднамеренным* в искусстве закрепляется сама знаковость конструируемой декорации, нечто, производящее программируемый эффект артефакта. Неизбежное следствие преднамеренного – автоматизм восприятия, *ожидającego* происходящее действие «искусства». В противоположность этому непреднамеренность и условная немотивированность рождают элементы дискурса, которые выпадают из рутинного семантического синтеза и «воспринимаются как первичная, неосмысленная реальность, как некая *вещь*»^[425].

У Сорокина семантический жест диалектически выступает как особого рода мотивированная «непреднамеренность»^[426], которая, по словам В. П. Крутоуса, «сталкивает реципиента лицом к лицу с живой, загадочной действительностью»^[427]. Что оказывается особенно эффективным и плодотворным в рецептивном плане. Семантический жест Сорокина состоит в особой конкретизации или, точнее, предельной реализации «приема» остранения. В своем чистом виде семантический жест радикального остранения явлен в рассказе «Желудевая падь», где подобного рода жест буквально и отчетливо репрезентирован звукоподражанием «Ммееееее... – Ммееееее... – Ммееееее...»^[428]

Этот же жест модифицируется и видоизменяется в рассказе «Обелиск», перерастая в речитатив порнолатрической «жути», которая медитативно засасывает нарратора и его героев в плотоядную воронку

безумия, вводя читателя в особую атмосферу остраненного нерукотворного морока:

– Я знаю, папаничка, что я хуесоска непросратая. – Я знаю, папаничка, что я поеботина сопливая. – Я знаю, папаничка мой, что я пиздопробка конская. – Я знаю, папаничка, что я проблевотина зеленая!^[429]

Семантический жест – это предельное остранение в наиболее сфокусированном и сконцентрированном дискурсивном выражении. Другими словами, семантический жест у Сорокина – это конденсированный ад энергетических аномалий, уточняющий и специфицирующий понятийность «приема», которая сама по себе изначально довольно обща^[430]. Остранение в исполнении Сорокина представляется идеологически нейтральным, хотя оно и эксплуатирует очевидные антикоммунистические и, шире, контрлевые позиции и идеи. Идеологическое наполнение этого метода у Сорокина связано прежде всего с вопросами эстетического, пусть и выражаемого зачастую с помощью политически (и полистилистически) драпированных деталей. Метапозиция автора в этой системе представляется отстраненной и обособленной, не продвигающей никакой определенной идеологической повестки^[431].

Таким образом, сорокинское остранение выступает идеологически нейтральным конструктом, по сути развивающим и продолжающим изначальные установки Шкловского, которые в свою очередь тоже, несмотря на время их написания, по сути удивительно свободны от конкретного идеологического овеществления. Здесь речь может идти о некоторого рода «новом стиле», о котором писал Иеремия Иоффе, указывая, что «тематикой нового стиля являются не изолированные чувственно-видимые формы, но диалектическая осмысленная сущность, не отдельные вещи и люди, а процесс движения вещей и людей»^[432]. Сорокин создает как раз такой процесс, смешивающий различные движения людей и вещественных феноменов, их окружающих.

Смысловые позиции исторического авангарда и последующих (наследующих) ему течений не всегда поддаются четкому обособлению. Не является исключением и Сорокин. Насколько авангарден московский концептуализм^[433], к которому принадлежал автор в соответствующие годы? Думается, что авангардная суть концептуализма столь же очевидна, сколь и проблематична^[434]. Финальную точку в этом вопросе поставит

лишь время (которое помогло, скажем, разграничить такие близкородственные, но тем не менее разные по смыслу и по значению течения в искусстве, как маньеризм и барокко). Логичным было бы связать Сорокина с неоавангардом^[435].

Пионер изучения теории радикального исторического модернизма Ренато Поджиоли точно описывал общую идеологическую установку всякого авангарда на политическую субверсивность^[436]. В большинстве случаев эта установка симпатизировала радикально левым течениям, увлечениям и идеям^[437]. Так это было и в случае русского авангарда (кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм и так далее)^[438]. В случае Сорокина ситуация оказалась принципиально иной, в связи с обстоятельствами его раннего творчества в период заката брежневской эпохи.

Нет ничего более амбивалентного, нежели концепт «политики модернизма», чью идеологему оказывается всякий раз крайне затруднительно вычлениить и зафиксировать. В своем политическом скепсисе Сорокин по сути наследует модернистскому метаидеологическому каноническому мейнстриму, разветвленному на многоликие движения и в конце концов лишённому целеобразующей доминанты. Как отмечает Сэра Блэр: «Со времени своего возникновения в качестве категории литературной теории в середине 1930-х годов модернизм выступает как феномен, упорно ускользающий от каких-либо универсальных определений. И нигде эта ускользающая природа не оказывается представленной столь явно, как в перенасыщенной материи взаимоотношений искусства и политики. Каким образом можно осмыслить модернистскую художественную деятельность по отношению к тем или иным формам Власти?»^[439]

Методы использования заумных форм у Сорокина более или менее совпадают с тем, что мы встречаем в русском авангарде, но к ним добавляются также некоторые новые уникальные черты иронии и стёба. Сорокинская заумь – это русский авангард, усиленный гротеском и абсурдизмом. Сорокинский квазистёбовый гротеск позволяет говорить о неоавангардной природе его текстов, парадигматически обособляющей их от классических форм исторического авангарда. Самое наличие стёба^[440] у Сорокина указывает на подрывную полемику, которую автор пытается вести с «каноническими» формами русского модернизма.

С острающим жестом связана и перформативность текстов Сорокина. Большинство из его ранних текстов создают особый пласт

(пата)физического *представления*, которое может быть далее реализовано и воссоздано конгениальным реципиентом. Трансгрессивность этой перформативной модели выступает в качестве одной из основ поливалентного нарратива Сорокина. Рассмотренные здесь вопросы так или иначе замыкаются на проблеме авторской интенциональности. Как представляется, Сорокин предельно и продуманно интенционален во всем, что он совершает как автор, и это свойство является его характерной приметой, которая одновременно является важной чертой концептуализма как такового.

Концептуализм есть искусство идеи, но это также и *искусство как идея*. Оно не живет вне четко артикулированной интенции своего творца. Сорокин-концептуалист здесь не исключение, его трансгрессивная перформативность максимально интенциональна.

Перформативная трансгрессивность сорокинских нарративов достигает максимального остранения в рецептивной среде за счет жесткого механизма интенциональных «отношений», которые всякий раз *ad hoc* генерируются в создаваемых автором текстах. Вслед за Михаилом Рыклиным можно назвать эти тексты «телами террора»^[441].

Можно также заметить, что метафизическая установка на brutальное авангардистское остранение в его классическом прагматическом варианте радикального удивления читателя сопутствовала всему начальному периоду творчества Сорокина и, без сомнения, продолжилась также и в 1990-е годы («Голубое сало», «Пир»). Упор на авангардистскую прагматику и особую технику остранения стал ослабевать в более зрелый период, связанный с новой установкой на коммерциализацию, как и с определенным отходом от эстетики концептуализма («Путь Бро», «Лед», «День опричника», «Сахарный Кремль», «Метель», «Теллурия»). Эта тенденция коммерциализации и «сглаживания» предшествующей *реальности шока* продолжается, думается, и на нынешнем этапе творчества писателя. Это состояние кажется вполне целостным, за исключением «рецидива» демонстративно-шокирующего «метода» построения нарратива в симуляционном сборнике «Моноклон», который, в отличие от феерии первых концептуалистских опытов, к сожалению, трудно назвать по-настоящему успешным или убедительно оригинальным. Короткие тексты этого сборника, линейно-механически эксплуатирующего принципы «Первого субботника», способствуют эффекту *déjà vu*, вступая в относительно жесткое противоречие с самим смыслом остранения, ввиду чего можно говорить о своеобразном завершении работы автора с этим приемом в его прежней радикальной форме. «Моноклон» здесь можно

сопоставить со случаем Милорада Павича^[442], который на определенном этапе принялся автоматически тиражировать собственные приемы (не только на уровне гиперметафорического стиля, но и базисных микросюжетов), выступив в каком-то смысле с суггестивной пародией на самого себя эпохи «Хазарского словаря». Не случайно Павич и Сорокин являются одними из наиболее калейдоскопически типичных имен восточноевропейского постмодернизма, равно как и неоавангарда.

Антропологические наркотики Сорокина

Томаш Гланц

Психоделические состояния и пути их достижения являются темой и предметом повествования не только в «Одиссее» Гомера, у Кольриджа, Уайльда, Толстого, Брюсова, Гумилева, Булгакова, но и во многих произведениях современной русской литературы – в творчестве Владимира Сорокина, Павла Пепперштейна, Виктора Пелевина. Передача психоделических состояний в литературе имеет определенную поэтику, обладает набором приемов и эффектов, с помощью которых строится своеобразный фиктивный мир, который условно можно назвать психоделическим^[443].

Говорить об условности приходится постольку, поскольку не существует четких границ и определений ни наркотического вещества, ни измененного состояния сознания. Ряд близких по ряду аспектов сфер фиктивной и, как правило, эксплицитно фантастической действительности обладают «смежными правами» на психоделическую поэтику: это либо области галлюцинации, сновидения, болезни, бреда, гипноза, алкогольного опьянения, либо различные формы сумасшествия, мистических видений и экстаза.

Само понятие психоделики вошло в интеллектуальный обиход не во времена посещения Одиссеем острова лотофагов, после употребления напитка забвения из сладко-медвяного лотоса (IX песнь, 82–104), но лишь в 1957 году, когда Хамфри Осмонд опубликовал статью «A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents»^[444]. Задним числом это понятие осветило понимание целой традиции, проследить которую можно во всей истории культуры. Психоделическая поэтика – это не только специфическая структура литературного повествования, но также и соприкосновение двух типов фантазирования, связанных отношениями типологического сходства^[445].

Что касается нечеткости границ между измененным и неизменным состоянием сознания, то здесь необходимо каждый раз заново взвешивать обстоятельства, фон, сигналы и данности как вне, так и внутри текста, так как не каждый текст, в котором упоминаются психоактивные вещества, автоматически является по своему характеру психоделическим и, наоборот, не все психоделические тексты непременно описывают воздействие

наркотиков. Наглядным примером подобного рода является «Каширское шоссе» (1984) Андрея Монастырского – текст, написанный как репортаж о психоделическом бреде автобиографического героя, вызванном, однако, не наркотиками, но неким концептуальным сумасшествием с православно-мистическим уклоном, который накладывается на бытовые обстоятельства жизни героя в Москве начала 1980-х годов.

В том случае, когда возникает вопрос о принадлежности текста к психоделическому канону, речь идет не столько о доминанте в плане текстовых функций, сколько о негласном договоре между автором и читателем. В связи с автобиографическим письмом Филип Лежен назвал подобную договоренность автобиографическим «пактом»^[446]. В нашем случае его можно было бы звать по аналогии – *le pact psychédélique*. Владимир Сорокин, безусловно, относится к тем писателям, в творчестве которых подобный пакт предполагается или предлагается к заключению.

Тексты Владимира Сорокина являются частью психоделического канона начиная с 1990-х годов, когда появляются его «Dostoevsky-trip», а позже – «День опричника» (2006), «Метель» (2010), «Теллурия» (2013). Возможно, однажды будет написана энциклопедия психоделических проявлений в творчестве Владимира Сорокина, в которой будут перечислены все случаи его текстуальной работы с измененным сознанием и стимулирующими их веществами, будет дан комплексный анализ их семантики, функций и форм. У настоящей статьи гораздо более скромная задача: обозначить саму проблематику психоделической составляющей в прозе Сорокина. И на основе нескольких примеров показать, как она работает в его поэтике и чем является как с точки зрения сорокинского письма в целом, так и с точки зрения психоделического канона, если представить себе последний в виде корпуса текстов, которые культивируют семантику измененных состояний сознания на протяжении столетий.

Словосочетание «психоделический канон» внушает представление о некоем плотном и внутренне связанном наборе произведений, последовательно разрабатывающих единый набор явлений. Это неверно, хотя «психоделическая интертекстуальность» является объективно существующим явлением в психоделической литературе начиная по крайней мере с «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум»^[447] Томаса Де Квинси. Начиная с эпохи романтизма^[448] в литературе появляется набор мотивов, связанных с наркотическими эффектами (некоторые продолжают линии, восходящие к давним корням европейской мифологии и античной литературы): четкое противопоставление райских и

адских измерений психоделических эффектов^[449], дихотомия медикамента/лечения и яда, экзотические образы и фантазии, ноэтический (расширенное познание^[450]) и мнемонический (интенсификация памяти) эффекты.

В этой связи следует подчеркнуть, что в литературной психоделике разрабатывается и собственная систематика значений, эффектов, доминант и черт, обслуживающая преимущественно внутреннюю логику и потребности повествования, специфической психоделической «литературности», и лишь во вторую очередь относящаяся к самим описываемым явлениям. Это следует иметь в виду потому, что в случае исследования литературной психоделики возникает соблазн установки на некую эмпирическую действительность наркотических веществ, тем более что сами психоделические тексты часто оперируют жанрами протокола, дневника или исповеди.

Сорокин в этом плане является автором парадигматическим, так как радикально разъединяет мир наркотиков реальных и фиктивных, имеющих место лишь в его произведениях. Большинство препаратов, которые употребляют его наркоманы, – это оригинальные наркотические конструкторы, новые поколения машин по производству измененных состояний человеческого сознания.

«Психоделический канон», однако, кроме «психоделической интертекстуальности», создания некой единой сети семантически связанных наркотических текстов, отличается особым механизмом: в его основе лежит уникальность, разнообразие, несовместимость отдельных вариантов запредельного мира наркотического воздействия. Наркотики и наркотические состояния у каждого автора означают что-то свое, а типологический диапазон семантических разновидностей измененных состояний сознания огромен.

В этом плане Сорокин радикален и уникален: он выстраивает собственную психоделику, отличающуюся от других и служащую целям его поэтики, его эстетической программе. Одним из самых показательных для поэтики Сорокина приемов психоделики является основная интрига его пьесы «Dostoevsky-trip» (1997). Напомним, что в начале этой пьесы группа наркоманов ждет дилера и ведет дискуссию, в ходе которой постепенно выясняется, что препараты, на которых они «торчат», называются именами писателей. «Трип» состоит в том, что субъект оказывается внутри литературного письма, в фиктивном мире конкретного классика мировой литературы. Это явление стало международным, скорее всего глобальным. Идея мировой литературы нашла свое выражение в наборе «литературных

наркотиков»:

М1: Не понравилось?! (*Смеется.*) Да как это может понравиться? Толстой! Года три назад мы с дружбаном нарыли немного бабок, ну и в Цюрихе неплохо оттянулись: сначала Селин, Клоссовски, Беккет, потом, как всегда, помягче: Флобер, Мопассан, Стендаль. А наавтра я проснулся уже в Женеве. А в Женеве ситуация совсем другая, чем в Цюрихе.

Все понимающе кивают.

М1: В Женеве разнообразия не жди. Иду – стоят негры. К первому подхожу: Кафка, Джойс. Ко второму: Кафка, Джойс. К третьему: Кафка, Джойс, Томас Манн^[451].

Эта центральная для Сорокина идея – а именно концепция литературы как своеобразного наркотика, причем для обеих «сторон» литературного процесса – как для писателя, так и для читателя^[452] – уточняется в пьесе «Dostoevsky-trip» еще двумя важными обстоятельствами. Первое из них, копирующее сознание читающего индивидуума: впечатления от миров, создаваемых произведениями писателей, а таким образом и от соответствующих наркотических веществ, комбинируются друг с другом. Человек принимает их в разных сочетаниях и соответственно на них реагирует:

М3: ...Томас Манн тоже говно порядочное. У меня после него так болела печень.

Ж1: Попролам с Хармсом он неплохо идет.

М3: Ну, с Хармсом все идет неплохо. Даже Горький.

М4: Это кто там Горького вспомнил?

М3: Я. А что?

М4: При мне это говно не вспоминайте. Я полгода просидел на нем.

Ж1: Зачем?

М4: Денег не было. Вот и сидел на говне^[453].

Вторая черта пародийно воспроизводит трудности с выходом из наркотического опьянения: поэтические миры-наркотики могут в сочетании действовать как противоядия. Адское состояние ломки после одного наркотика снимается посредством другого наркотика – поэтические миры таким образом создают индивидуальные наборы воздействий, у

которых есть свои динамика и экономическая составляющая. В отличие от книг, стоимость которых более-менее одинакова независимо от их содержания, стоимость литературных наркотиков основана на символической иерархии, соответственно которой есть вполне доступные, относительно дешевые препараты, а есть значительно более дорогие.

М4: А ты не на Чехове, случайно, сидишь?

Ж1 (*мучительно потягивается*): Нет. На Набокове.

Все смотрят на нее.

Ж2: Но это же... дико дорого!

Ж1: Средства позволяют.

М2: А чем. Ты. Из ломки. Выходишь?

Ж1: Сложный выход. Сначала полдозы Бунина, потом полдозы Белого, а в конце четверть дозы Джойса.

Ж2: Набоков, да! Дико дорогая вещь. (*Качает головой.*) Дико дорогая. На одну дозу Набокова можно купить 4 дозы Роб-Грийе и 18 доз Натали Саррот. А уж Симоны де Бовуар...

М4: А вот Фолкнер чем хорош. Из ломки выходишь знаете чем? Фолкнером.

Все смеются [\[454\]](#).

На этой метафоре литературной поэтики как наркотика Сорокин, однако, не останавливается и продолжает развивать мысль о том, что известные в настоящее время наркотики покрывают лишь незначительную часть репертуара перемещений в измененные состояния сознания и что в будущем будут создаваться все более изощренные синтетические препараты, вызывающие необычные эффекты.

Одна из самых простых находок Сорокина в этом отношении – наркотик, рассчитанный на определенное количество лиц, одновременно его принимающих, – коллективный наркотик. Простота заключается в том, что коллективное измерение в культуре измененного состояния сознания имплицитно присутствует и в тех случаях, когда наркоман действует индивидуально. Безусловно, существуют формы литературной психоделики, подчеркивающие исключительность индивидуального опыта. Таково состояние, описанное в поэме «Кубла-хан, или Видение во сне» [\[455\]](#), или психоделическая семантика «Каширского шоссе» Андрея Монастырского (с которым Сорокин в юности общался в кругу московских концептуалистов, участвуя даже в некоторых акциях возглавляемой Монастырским группы «Коллективные действия»). Но начиная с

романтической традиции Томаса Де Квинси чаще всего эффект наркотического сообщества создается путем литературного описания коллективного употребления наркотиков. Основополагающим в этом отношении можно считать парижский «Клуб гашишистов» («Le Club des Hashischins»), литературно-художественный салон 1840-х годов, в котором активное участие принимали Теофиль Готье (написавший одноименную новеллу, опубликованную в 1846 году в *Revue des Deux Mondes*), Жерар де Нерваль, Шарль Бодлер или Александр Дюма-отец^[456].

Аналогично можно трактовать и духовные поиски с участием наркотиков у русских символистов, описанные, например, у Валерия Брюсова в его поэме «Подземное жилище» (1911). Участие в психоделических экспериментах вызывает особую солидарность, взаимное понимание и особый опыт и набор ценностей. В небольшой группе эта атмосфера принадлежности к совместному делу, которое является рискованным и выделяющим причастных к нему лиц из обыденного общества, появляется в рассказе Николая Гумилева «Путешествие в страну эфира» (1918), в котором присутствует лишь несколько персонажей – но они живут в собственном мире, создавая своей исключительностью некий анклав эксклюзивности внутри общества.

Во второй половине XX века на коллективной идентификации, в том числе через отношение к наркотическим средствам, основаны масштабные сообщества, разделяющие совместные ценности – эстетические и политические. К этим явлениям можно отнести психоделическую революцию и соответствующую эстетику^[457], психоделический рок, культуру битников (*beat generation*) и политику экстаза Тимоти Лири^[458]. Именно с конца 1950-х годов^[459] измененные состояния сознания стали выполнять роль одного из мощнейших катализаторов коллективной идентификации в широком спектре так называемой контркультуры – по крайней мере, на Западе.

Сорокин этот коллективный потенциал измененного состояния сознания реализует не в его общественном измерении, а напрямую. Программным с этой точки зрения является все тот же «Dostoevsky-trip». Название пьесы означает не только психоделическое путешествие персонажей в мир романов Достоевского, хотя такое путешествие имеет место в пьесе. Но *Dostoevsky-trip* – это еще и название наркотика, после принятия которого начинается «путешествие». Суть этого продукта, как и других аналогичных наркотиков, о которых мы узнаем из диалогов продавца с клиентами, состоит, кроме связи с конкретным эффектом,

который он производит на клиентов, еще и в том, что такой наркотик может принять лишь определенное количество людей вместе.

Продавец: Значит. Вы заказывали коллективное. Есть четыре новых. Первый. *(Берет баночку.)* Эдгар По. Это очень круто. Но выход сложный. Через Шолохова и Солженицына.

Все брезгливо морщатся.

Ж1: Ни за какие деньги.

Продавец: Второй. Александр Дюма. Кайф мягкий, но долгий. Это рассчитано на... сколько вас?

М5: Семь... нас... семь.

Продавец *(удивленно)*: Семь?

М5: Да, семь. У остальных... финансовые затруднения...

Продавец: Так чего ж вы молчите, как бараны? Семь! Вы же заказывали на двенадцать человек! Дюма рассчитан на двенадцать. Рабле вообще на 36. Платонов на 16. Семь! На семь у меня ничего... а, вот что есть на семь. Достоевский.

Ж2: Достоевский?

М3: А... что это?

Продавец: Классная вещь. Одна из последних разработок. И выход легкий: через Гамсуна.

Все облегченно шевелятся [\[460\]](#).

Коллективный, интерперсональный потенциал наркотического вещества создает новые психоделические перспективы. Потребитель не только сопоставляет свои переживания с аналогичными переживаниями других потребителей, их фантазмы с собственными, как это имеет место в описаниях воздействия опиума или гашиша. В данном случае это состояние испытывают несколько человек одновременно, непосредственно разделяя опыт воздействия одного препарата, запрограммированного на конкретное количество людей. Этот еретический вариант причастия создает специфический антропологический опыт (со)участия в трансе, в который вступает не каждый по отдельности, а несколько человек вместе.

Похожий принцип присутствует и в, пожалуй, главной психоделической сцене романа «День опричника» (2006). Здесь наркотик, с одной стороны, традиционен в том смысле, что каждый принимает его по отдельности, хотя и в атмосфере совместного ритуала. Своеобразие этого ритуала подчеркивается каноническим числом участников (их семь), а также их наготой. Наркотик принимают в специальном зале Донских бань.

Но и здесь принцип коллективного приема наркотика является нормой, хотя, в отличие от пьесы «Dostoevsky-trip», коллективизм не запрограммирован в самой химической формуле наркотика. После эпического трипа, подробно описанного в жанре волшебных сказок, наступает обязательная часть ритуала, когда его участники рассказывают друг другу о пережитом. В заключении Комяга замечает: «Рыбки – коллективное дело, в одиночку их пользоваться – дураком быть»^[461]. Главная особенность этого наркотика заключается в том, что наркотик – живой, это микроскопические пятимиллиметровые рыбки, живущие в прозрачном питательном растворе, который и вводится в вену^[462].

Таким образом, категория «психоактивных веществ» воспринимается Сорокиным дословно, их активность объясняется тем, что они ведут себя как живые организмы, это самостоятельно движущиеся субстанции. Если психоактивные вещества бывают *растительные, полусинтетические* или *синтетические*, то здесь они – *животные*. Воздействие наркотика, таким образом, становится не только биологическим, но зоологическим движением одного организма в другом: «Люди большого ума создали вас на радость нам», – говорит во внутреннем монологе Комяга рыбкам^[463]. Позже он возвращается к этой мысли, дополняя гипотезу о нечеловеческом авторстве препарата, продолжая таким образом традицию толкования наркотиков как веществ божественных и одновременно дьявольских: «Недюжинный разум создал забаву сию. А может – и не человеческий. Токмо ангелу, падшему с Престола Господня, могло в ум прийти такое»^[464]. Традиционно райские коннотации наркотика содержит также и замечание Комяги о вхождении рыбки в вену, которое «подобно лишь наслаждению прародителя нашего Адама в кущах райских, когда вкушал он плоды невиданные»^[465].

Органическая автономность рыбок подтверждает их толкование как чудотворного явления. Топос сказки и чудо как прием являются для психоделической поэтики симптоматичными, в данном случае напрашивается параллель с образом золотой рыбки, способной выполнить любые пожелания. Исключительные качества этого наркотика подчеркиваются еще и тем, что после его употребления не наступает похмелья, нет ломки. Подобно тому как в произведениях 1980-х и 1990-х годов Сорокин искал абсолютную формулу классического романа («Роман»), соцреалистического канона («Норма»), триллера («Сердца четырех») или модернистского текста, который обладает культовой властью («Голубое сало»), в «Дне опричника» он создает абсолютный наркотик.

Одной из вершин наркоонтологии Сорокина является пирамида, наркотик, с которым имеет дело герой повести «Метель» (2010). Он – доктор, который пытается добраться к пациенту по заснеженной дороге, его безнадежное путешествие выражает и выявляет глубинные культурные и социально-психологические коды русской жизни, характерные как для прошлого, так и будущего, в котором и проходит действие повести. Частью этой футуристической действительности являются наркотики нового поколения, названные через различные геометрические формы: «шар», «куб», «пирамида».

Воздействие наркотиков под названием «шар» и «куб» предоставляет традиционное наслаждение, риторическое оформление которого культивируется в психоделической поэтике с конца XVIII века: «радость сокровенных желаний», «радость невозможного, недостижимого», «телесная мощь, перемещения в удивительных пространствах, любовь к неземным существам, совокупления с крылатыми чаровницами»^[466]. Но основное отрицательное качество «шара» и «куба», на котором, как правило, основана вся оценочная амбивалентность наркотических воздействий, – их губительность для человека, изнанка подаренных ими райских взлетов. Олдос Хаксли назвал свое эссе о воздействии наркотиков вполне в духе Томаса Де Квинси и Бодлера: «Heaven and Hell»^[467]. После рая неизменно наступает ад, после преодоления земных границ и ограничений – умирание и смерть в разных проявлениях и формах. Расплата за блаженство в случае «шара» и «куба» является стандартной: «Тяжело было возвращаться в мир человеческий после шара и куба»^[468]. Пирамида, в свою очередь, не только отменяет страдания от похмелья/ломки, не только добавляет сил и вдохновения без негативного эффекта после окончания действия, но имеет форму, намекающую на загадку египетских пирамид и, с точки зрения ее статуса в системе символов, на некую целостную иерархию Вселенной.

При ее применении «пирамида» испаряется, а ее потребитель проваливается в другое измерение, где его, однако, ждет не рай, но ад. Он оказывается связанным, посреди орущей толпы, в котле, наполненном маслом, давится этим маслом, не может дышать. В то время как под котлом разводят огонь, герой в смертных муках произносит унижительную исповедь и шлет проклятия, не имея возможности избежать страданий, пока не просыпается бьющимся в конвульсиях^[469]. После употребления пирамиды не только нет негативных последствий, но сама суть действия наркотика заключается именно в том, чтобы попасть обратно в

эмпирическую действительность, которая после пережитого кажется раем. Эйфория достигается в состоянии, наступающем не во время наркотического кайфа, а после него:

Пирамида же словно заново открывала жизнь земную. После пирамиды хотелось не просто жить, а жить как в первый и последний раз, петь радостный гимн жизни. И в этом было подлинное величие этого удивительного продукта^[470].

Протагонист «Метели» доктор Гарин, путешествующий по бескрайним просторам разнообразных форм русского бреда и беспредела, натывается на ультранаркотик, решающий основную проблему большинства психоактивных веществ: деструктивного воздействия на телесное и психическое состояние человека. Видимо, пирамида не только снимает это проклятие путешествий в потусторонние миры, но является в этом отношении неким антинаркотиком. Если психоделическое состояние является традиционно зоной некоего откровения, повышенных возможностей и компетенций индивида по сравнению с обычной жизнью и обыденным состоянием сознания, то в случае «пирамиды» получается ровным счетом наоборот. «Пирамида» не выводит сознание в «искусственный рай» (как называл психоделическое счастье Шарль Бодлер в «Les Paradis artificiels», 1860), а превращает в рай самую повседневность. Из контекста тем не менее становится понятным, что и в случае «пирамиды» эффект ее действия непродолжителен.

При всей новизне свойств наркотических веществ новых поколений, связанных с литературными мирами или с инверсией по отношению к исходному воздействию, одна основная характеристика психоделического транса остается неизменной: его продолжительность неумолимо ограничена во времени.

В «Теллурии» (2013) наркотический сверхпрепарат, так же как в пьесе «Dostoevsky-trip», появляется прямо в названии произведения. Теллур – это химический элемент, из которого делают специальный гвоздь, который вбивают в голову тому, кто жаждет обрести полноту бытия:

Одновременно это и супернаркотик, и новый духовный путь: человек через него может получить все, что хочет. Идея одной ногой в Средневековье, другой – в XXI веке. Так она придумалась, и я очень ей доволен^[471].

Наркотическое вещество в «Теллурии» выполняет еще одну важную задачу, которая красной нитью проходит через творчество Сорокина. Это поиск абсолюта, путь к счастью, к цели, которая разрешит, преодолеет духовное смятение, дискомфорт, в котором человек оказался в XXI веке. Тон этого поиска был задан еще в романе «Голубое сало» (1999), в тексте, который Сорокин написал после продолжительной паузы в своем романном творчестве. В «Голубом сале» появляется интерес к моделированию будущего, но прежде всего к веществам, решающим судьбу человека и мира. В данном случае это «голубое сало», вырабатывающееся в виде подкожных отложений у клонов писателей, которых именно для этого «разводят» в специальном лагере. В проекте участвуют клоны Достоевского, Толстого, Чехова, Платонова, Набокова, Пастернака, Ахматовой. В итоге литература является не просто психоделическим веществом, но механизмом производства принципиально важного вещества, влияющего на ход истории.

Поиск абсолютного решения, играющий основную роль в «Теллурии», присутствует и в ряде других произведений Сорокина. Как два ярких примера можно назвать сценарий «Мишень» (2010), в котором в 2020 году группа преуспевающих россиян в поиске эликсира молодости отправляется на Алтай, в заброшенный с советских времен астрофизический комплекс – накопитель космических частиц, в котором можно обрести какую-то разновидность бессмертия. Поиск абсолюта принципиален и для сорокинской «Ледяной трилогии», состоящей из трех книг («Лед», 2002; «Путь Бро», 2004; «23 000», 2005). В «Трилогии» центральным становится загадочный космический лед, обнаруженный на месте падения Тунгусского метеорита, вокруг которого развивает свою активность Братство Света.

Эксклюзивность наркотика как божественного дара является общим местом психоделической поэтики. Особенность некоторых сорокинских наркотиков состоит в том, что они являются не только неким труднодоступным вариантом манны небесной, но одновременно и сложными аппаратами, в которых естественное происхождение сочетается с результатами сложных технологических операций. Таковы китайские рыбки в «Дне опричника», пирамида в «Метели», теллур. В связи с применением последнего активизируется и вышеупомянутая черта психоделической семантики: измененное состояние сознания создает исключительное сообщество, братство, секту, круг единомышленников – авангард или андеграунд посвященных в тайну иного мира.

Эта черта присутствует уже в поэтике символизма, так Брюсов описывает подземное царство как закрытый мир, своего рода лабораторию

(«Подземное жилище», 1914):

Там был морфин, и опий, и гашиш,
Эфир и кокаин, и много разных
Средств, открывающих лучистый путь
К искусственным эдемам: были склянки
С прозрачной жидкостью, и с темной пастой,
И с горстью соблазнительных пилюль,
По комнате чуть слышный, но зловещий
Разлит был запах, проникавший в мозг.

Даже в более индивидуалистском «Путешествии в страну эфира» Николая Гумилева главные герои – люди особого типа, с исключительной чувствительностью, существующие в собственной системе координат. Для Тимоти Лири и его «Politics of Ekstasy» (1968) есть и научное обоснование новой антропологической программы, в рамках которой люди с помощью LSD достигнут небывалой степени свободы, независимости, доступа к своим внутренним силам и возможностям, которые в итоге приведут к трансформации всего общества^[472]. «Теллурия» описывает, кроме прочего, новый общественный, скорее даже – антропологический строй, трансформированный воздействием препарата, меняющего человеческую природу.

У того идеального состояния, которое достигается посредством теллура, есть, однако, и принципиальные противники – исламские проповедники. Если традиционно наркотики в Европу приходят с Востока, то в романе все наоборот: центром теллурического кайфа становится именно Европа. Распространенная модель трактует западную культуру как адресата наркотического соблазна или наркотического мышления, наркотической духовности, первоначально возникающего в каком-нибудь из уголков ориенталистского мира, которым может быть Аравия или Китай^[473], Египет, Индия, Алжир (как это происходит в третьей главе «Искусственного рая» Бодлера). Уже у Кольриджа в поэме «Кубла-хан» объект психоделического сновидения находится в восточных пределах. В XIX веке Китай является главным источником, а китайцы – главными поставщиками опиума, что повлекло за собой не только экономические последствия, но и военные (первая и вторая опиумные войны 1840–1842 и 1856–1860), и соответствующую образность – метонимическую связь Китая и опиума. Еще одним крупным поставщиком опиума в Европу была

Османская империя^[474]. Для психоделических открытий и откровений 1960-х годов центральными являются поездки в Мексику за мескалином^[475] и в Южную Америку – так, употребление местной аяуаски и других растительных наркотиков, известных местным шаманам, повлияло на представителей битников^[476], на нем основаны тексты Карлоса Кастанеды и его «Учение Дона Хуана».

В «Теллурии» родиной теллурической психоделики является именно Европа. Теллур – знак изощренного упадка искателей блаженства и секуляризованного спасения, живущих в бывшей метрополии, которая теперь оказалась раздробленной в итоге многочисленных войн. Эта западная родина абсолюта, достигаемого с помощью теллура, становится понятной в VIII главе романа, представляющей собой некое исламистское пророчество – «Ветер священной войны завывает над Европой»^[477]:

О смуглолицые европейцы, называющие себя мусульманами, отступившиеся от старой веры в угоду соблазнам и грехам нового века, позволившие неверным искушить себя коварным теллуrom. Да вскрикнете вы, когда рука имама вырвет из ваших голов поганые гвозди, несущие вашим душам сомнения и иллюзии. И да осыплются эти гвозди с ваших свободных голов на мостовые Европы подобно сухим листьям. Айя!^[478]

Несомненно, наркотики как конструктивный принцип фиктивного мира литературного произведения – этого литературного наркотика в понимании Сорокина – создают особую семантическую систему с повторяющимися мотивами, темами, понятиями, состояниями и эффектами, связанными или, точнее, вытекающими из психоделических состояний. Это и уже упоминаемые ноэтические последствия, и измененные состояния памяти, новые сексуальные горизонты, новые образы рая и болезни^[479].

Чем, однако, отличается в этом общем наркотическом ландшафте психоделический топос Сорокина? Если отказаться от предположения, что все в культурной истории повторяется и каждый уникальный образ лишь воспроизводит то, что уже было раньше, то сорокинские наркотики все же отличаются особым смыслом и собственной логикой.

Их основной вектор – антропологический, касающийся развития человека в поле напряжения между его природной (естественной) и культурной (искусственной, цивилизационной, идеологической)

обусловленностью. Книги Сорокина, особенно те, которые написаны после 2000 года, читаются как политические дистопии, тематизирующие проблемы современного мира: тоталитарные идеологии, столкновение европейской (русской) цивилизации с китайской, локальный национализм и сепаратизм и так далее. Но на более глубоком уровне в этих текстах идет поиск языка, адекватного для разговора об этих проблемах. И здесь наркотики важны как средство, дающее человеку возможность покинуть самого себя, достичь радикальных форм антропологической трансгрессии.

Однако сорокинская психоделика лишена того эмансипаторного потенциала, который лежал в основе психоделического движения 1950–1960-х с его верой в освободительное движение, мотором которого станет LSD. У Сорокина мы не найдем и характерной утопии «flower power». Нехарактерен для него и буддийский мир медийного зазеркалья, который мастерски выстраивает в своей прозе, содержащей огромное количество психоделических мотивов и атрибутов, Виктор Пелевин. Сорокин не вписывается также и в поэтику, основанную на психоделическом принципе повествования («Мифогенная любовь каст» Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева)^[480]. Сорокин занят психоделикой, превращающейся в строительный материал самого повествования (поскольку в его понимании наркотична сама литература). Автор показывает персонажей, которые стремятся попасть в другое измерение. Транспортным средством для этого становятся наркотики нового поколения, не тянущие за собой шлейф культурных реминисценций. Эти наркотики антропологичны, потому что формируют новый статус самого человека. Для него психоделический опыт – не путь к ясновидению, как у Густава Мейринка^[481], и не заветный персональный эксперимент, который протоколируется в жанре дневника (Вальтер Беньямин^[482]). Это не болезнь и не эмансипация, не романтическая экспедиция и не социальный протест. Сорокинские наркоманы – это люди, у которых все эти стадии остались в прошлом. Их измененные состояния сознания – следствие потерпевших крах идеологий нового человека. Сорокинские наркотики – это субституции идеологий, следующий виток их развития.

Клон, игра, случай (Случайность и фатальность в сочинениях Владимира Сорокина о клонах)

Джейкоб Эмери

В японском мультфильме «Приключения Мини-Богини» (1998–1999) [\[483\]](#) крошечное сверхъестественное существо получает задание нянчить трех крысят. Поскольку каждый из ее подопечных хочет играть в свою игру, богиня клонирует себя, чтобы никого из них не разочаровать. В финале три идентичные няньки увлеченно играют в крэпс с самым юным и самым хулиганистым из крысят. «Погодите! – кричит вдруг одна из них перед тем, как бросить кости. – А зачем мы все это делаем?»

Зритель может понять этот вопрос так: «А зачем все три няньки играют в одну игру, если редуцировались для того, чтобы играть в разные?» Или так: «Для чего бросать кости, если игроки совершенно одинаковые?» Или даже так: «А какие в этой игре ставки?» В данной статье я попытаюсь показать, что этими ставками являются эстетические установки и что Владимир Сорокин – это современный художник, играющий с наибольшим упорством именно ради них: его одержимость клонами и случайностью подразумевает проблематику, связанную как с факторами, определяющими нарратив, так и с гуманистической идеологией. Но прежде чем обратиться к творчеству Сорокина, я хотел бы остановиться на некоторых важных вопросах, которые проясняются при сопоставлении ряда научно-фантастических текстов, на первый взгляд несхожих между собой, однако при ближайшем рассмотрении обнаруживающих общие мотивы клонирования и азартной игры.

В сюжетах, где встречаются эти мотивы, проявляется одновременно и случайность, и сверхдетерминация. Изображается какой-нибудь вид *jeu de hasard* [\[484\]](#) с участием идентичных игроков, и, следовательно, любой исход игры оказывается в некотором смысле одинаковым. Динамика нарратива, также основанная на напряжении между «саспенсом» непредсказуемости и структурной предопределенностью событий, является производной, с одной стороны, от слепой удачи в игре, а с другой – от сознательно управляемой редупликации клона. Так, например, героиня-клон из романа Джона Варли «Прямой на Змееносец» (1977) встречает долгожданного

капитана космического корабля. Встреча происходит в казино на Плуtone, как раз тогда, когда героиня очень своевременно, хотя и ненамеренно толкает колесо рулетки. Удачная встреча персонажей продвигает сюжет *вперед*, поскольку случайное вмешательство Лило заставляет шарик остановиться на счастливом для капитана числе, после чего он замечает героиню и выражает ей благодарность^[485]. В то же время вмешательство случайности в судьбу героини заставляет читателя мысленно вернуться к началу романа и вспомнить эпизод игры в русскую рулетку. В этой сцене Лило со своим точным двойником приговорены к смерти за эксперименты с человеческой ДНК^[486]. Антигерою не нужны две помощницы, и потому одна из женщин-клонов, согласившаяся участвовать в его заговоре, выживет и продолжит существовать нелегально, а другая будет казнена в соответствии с законами этого общества.

Получается, что импульсом, движущим сюжетом рассказа, становится выбор одной главной героини из ряда функционально ей идентичных. Кто из них умрет, а кто продолжит жить – не имеет значения для «сюжета» (это слово в данном случае может означать либо подлые планы антигероя, либо запутанный нарратив Варли, который, как выясняется по ходу романа, был предопределен расой инопланетян с божественными возможностями). Я хочу сказать, что модальность повествования, при котором персонажи изображаются как взаимозаменяемые марионетки, соотнесенные с сюжетом, в котором трансцендентное манифестировано случайностью, оказывается эстетической параллелью к критике индивидуалистического гуманизма. Если дискурсы, порождаемые представлением об уникальных, способных к свободному выбору субъектах, тяготеют к сокрытию или мистификации сил, лежащих за пределами сознания или контроля, то сюжет, развивающийся независимо от действующих в нем персонажей, может быть понят как попытка представить надличные силы истории в качестве – если воспользоваться выражением Луи Альтюссера – «процесса без субъекта»^[487]. С этой точки зрения мотив клонов, играющих в азартные игры, проливает свет на целый узел взаимосвязанных нарративных, идеологических и эпистемологических понятий, которые я и анализирую на примере ряда текстов, чтобы затем обратиться к синтезу этих категорий в творчестве Сорокина.

1. Нарратив

Подобно попыткам Прометея или Евы приобрести знание и власть над

загадочными силами жизни, преступление Лило (ее попытка манипулировать человеческой ДНК, за что она была лишена легальной защиты, предоставляемой уникальным – то есть не клонированным – личностям) вызывает в памяти хорошо известные романтические темы запретного любопытства или интеллектуальной гордыни. Романтический гений, обладающий исключительной энергией и интеллектом, достигает границы, на которой он сталкивается с нечеловеческой силой, гипостазированной как судьба, природа или божественное правосудие; силой, способной воздействовать на свободу и волю человека. Однако сюжет и композиция романа Варли порождает неизвестные романтизму повествовательные эффекты. Как замечает Сильвия Аллуш, в начале романа автор «хитроумно обыгрывает сдвиги точек зрения»^[488]. На первых страницах поочередно сменяют друг друга точки зрения героинь-клонов, что позволяет автору манипулировать эмоциональными реакциями читателя. Когда Лило «делает выбор в пользу выживания за счет своей копии, она, как и читатель, не может разделить субъективные ощущения Лило-1»^[489]. Хотя принцип «совместной субъективности» напоминает эстетические теории, согласно которым литература передает тот опыт, который «делает нас всех людьми»^[490], в данном случае проявляются на удивление антигуманистические импликации, и не только потому, что преступление, которое ставит Лило вне закона, превращая ее в не-личность, связано с вмешательством в биологические основы человека как вида.

Мы привыкли считать, что нет более трансгрессивной ставки, чем человеческая жизнь. В романе Кормака Маккарти «Старикам тут не место» (2005) психопат решает, жить или умереть его жертве, посредством игры в орлянку. В романе Сьюзен Коллинз «Голодные игры» (2008) участники транслируемых телевидением смертельных соревнований выбираются по жребию. Для этих авторов, как и для Аристотеля или теоретиков эпохи романтизма, борьба героев за контроль над собственной жизнью против слепой судьбы становится источником нарративного напряжения^[491]. Однако у Варли в «Прямом на Змееносец» человеческая жизнь – не высшая ценность, а взаимозаменяемая величина внутри нарративной структуры, стержень которой – безразличие к героям, выступающим в качестве двигателей сюжета. Случайное событие – Лило толкнула колесо рулетки – оказывается поворотным пунктом на ее персональном жизненном пути, но оно же напоминает нам о случайности существования любого персонажа как носителя predetermined истории.

Иронизируя над представлением об уникальной и потому драгоценной индивидуальности, Варли с помощью фигуры клона подрывает возможность негодования, подобного тому, что вызывает игрок-психопат в романе «Старикам тут не место» или репрессивное государство в «Голодных играх». С другой стороны, использование писателем в качестве персонажей клонов, которые выступают в качестве расходного материала, позволяет выявить гораздо более глубокую тоталитарную логику. Поскольку темой настоящей статьи является Сорокин и постсоветская фантастика, будет уместно вспомнить фразу, обычно приписываемую Сталину: оправдывая репрессии, он утверждал, что в СССР «незаменимых нет». Эти слова с тем же успехом можно применить и по отношению к капиталистическому рынку труда. Философ Барбара Гудвин замечает, что знаменитый интеллектуальный эксперимент Борхеса – рассказ «Вавилонская лотерея» (1941), в котором общество состоит «из заданных ролей, по отношению к которым индивидуумы – понимаемые как нулевые означающие или объекты игры случая – вставляются как карточки в картотеку», точно описывает как либеральное, так и коммунистическое общество, поскольку «и в том и в другом случае должны выполняться определенные функции, необходимые для поддержания самой системы» и «с этой точки зрения личности второстепенны, даже если социальная система призвана в конечном итоге способствовать благосостоянию индивидуумов»^[492]. Воображая нарративную структуру, для которой индивидуальная личность так же несущественна, как для фордовского конвейера, колхоза или шопинг-центра, Варли вводит мотив русской рулетки как изоморфный подобной структуре. Вместе с тем этот мотив ставит под сомнение теории классической эстетики, основанной на идентификации читателя с внутренними эволюциями героя – отсюда, например, предложенное Питером Бруксом определение сюжета как «изменения предиката, общего для начала и конца»^[493], образцом которого он считает романа воспитания.

Уже у романтиков увлеченность темами судьбы и зловещих двойников идет рука об руку с тропами, смутно напоминающими играющих клонов, – я имею в виду «Песочного человека» (1816) Гофмана или «Вильяма Вильсона» (1839) Эдгара По. Однако эти мотивы получают качественно иное освещение, как только становятся материальными установками изображаемого в тексте мира. Романтический герой, чей интеллект способен проникнуть сквозь завесу тайны, чтобы овладеть человеческой жизнью (Коппелиус, Франкенштейн или Рапачини), на последних

страницах видит гибель своих созданий или сам гибнет от их рук. Такой герой представляет скорее демиургическое насилие над установленным (и в конечном итоге восстановленным) текстуальным порядком, чем условие существования этого порядка. Аналогичным образом романтическая личность, развивающаяся через диалектику свободы и необходимости, остается неприкосновенной как категория, даже когда (или в особенности когда) она терпит поражение в поединке с судьбой. Напротив, научная фантастика радикально порывает со своими предшественниками-романтиками, поскольку представляет, как в «Прямом на Змееносец», технологическое воспроизведение людей не как исключительное событие, но как установку, лежащую в основании сюжета. Она уже не разыгрывает трагический конфликт между личностью и миром, а остраниет индивидуализм как идеологию.

С этой точки зрения легко увидеть, что, например, такое знаменитое произведение о клонах, как рассказ «Девять жизней» (1969) Урсулы Ле Гуин, стоит куда ближе к романтической традиции мистифицированного гуманизма, чем к произведениям, о которых пойдет речь ниже. В этом рассказе описывается гибель во время землетрясения девяти из десяти клонов, составлявших единый «десятиклон». Они погибают в похожей на материнскую утробу шахте на планете Либра, которая изображается в рассказе как феминизированный мир огня, выносящий смертельный приговор науке, занятой массовым производством клонов, и «ульеобразному» строению общества^[494]. После катастрофы единственный оставшийся в живых клон учится жить по-новому в качестве обладающей индивидуальными чувствами личности, способной относиться к другим как к таким же личностям. Тема азартной игры присутствует здесь имплицитно: один клон из десяти выживает благодаря чистой случайности, и именно с его помощью нам преподносится урок о том, как следует ценить человеческую жизнь. Однако рассказ концентрируется не столько на теме отчуждения людей в процессе технологического воспроизводства, сколько на восстановлении индивидуальности в мире, где подобное отчуждение является константой.

Описанное различие в видах повествования оказывается ключевым: люди или картины раньше ценились за их уникальность, но в эпоху механического воспроизводства вещей технологии ставят нас перед решающим выбором между эстетикой личного отождествления и эстетикой критического остранения. Киноактер, писал Вальтер Беньямин, совершенно отчужден от самого себя и становится объектом манипуляций рынка, «на который он выносит не только свою рабочую силу, но и всего

себя, с головы до ног и со всеми потрохами»^[495]. В этом рассуждении люди полностью отданы на откуп жестокой экономической системе, которая получает контроль над населением индустриализованного мира благодаря технологиям массового производства. То, что искусство впитывает эмоциональную жизнь своих реципиентов, заключает Бенъямин, весьма характерно для иррациональной тенденции капитализма пропагандировать и интенсифицировать самого себя вплоть до момента собственной деструкции, достигающей кульминации в истерической эстетике фашизма. Последняя подталкивает массы к саморазрушительному насилию, в то время как «коммунистическое» искусство, подчеркивающее само состояние отчуждения, напротив, порождает критическое сознание. Замечания Бенъямина остаются важнейшей отправной точкой для размышлений об эволюции эстетики и социальных режимов по отношению к технологиям редупликации. Внутри данной традиции клонирование выступает как окончательное отчуждение сознания от человеческого материала, как в случаях с массовым производством рабочих-клонов, составляющих персонал фабрик в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932) или ресторанов быстрого питания в романе Дэвида Митчелла «Облачный атлас» (2004)^[496].

Владимир Сорокин, один из самых заметных русских прозаиков, известен своей приверженностью к научной фантастике, что, по всей видимости, объясняется его интересом к вопросам медийного воспроизводства^[497]. Начиная в самиздате писатель, из круга московских концептуалистов, Сорокин в ранние годы писал свои тексты от руки, а использование пишущей машинки представляло собой «концептуальный жест»^[498] – например, когда он вводил в рукопись отпечатанную на машинке пародию на тогдашнюю партийную публицистику. Нариман Скаков заметил, что первым текстом Сорокина, написанным на компьютере, является «Голубое сало» (1999), где «троп клонирования – некая вариация на тему компьютерной операции вырезания и вклеивания (cut & paste) – приобретает структурообразующую функцию»^[499]. Получившие дурную славу из-за преднамеренно оскорбительных описаний как советских, так и диссидентских идиологов, сорокинские стилизованные сцены инцеста и каннибализма из этого романа можно приблизительно сравнить с такими явлениями в литературе Запада, как смешение классической литературы и трансгрессивной образности у Кэти Экер или эмоционально отстраненные описания технологически опосредованного насилия у Дж. Дж. Балларда^[500]. Но

внимательное изучение списка нарушенных Сорокиным табу убеждает в том, что у него речь идет о ряде специфически русских тем, касающихся вымысла, тоталитаризма и взаимоотношений тела с внешней средой.

В обзоре творчества Сорокина, предложенном Марком Липовецким, в качестве главной темы писателя названа «карнализация» языка: открыто признанное автором желание «наполнить русскую литературу телесностью»^[501], выраженное разными способами – через материализацию метафоры (уходящий в плавание моряк «оставляет свое сердце» девушке), буквализацию дискурсивных ситуаций (восприятие школьником банальностей, произносимых учителем, превращается в жадное поглощение его же экскрементов) или расчленение языка и превращение слов в лишенный значения материал (техника, называвшаяся в русском авангарде «заумью»). Тело как объект отвращения и насилия здесь идентифицируется со спасительной христианской теологией становящегося плотью слова, даже если тоталитарность, представленная нацистскими и сталинистскими зверствами, рассматривается как основанная на «трансформации телесного в духовное или дискурсивное... как диктатура „духовного“, то есть бестелесного и безличного, начала над человеческими телами и их несовершенными, но индивидуальными жизнями»^[502]. По мысли Липовецкого, сорокинские клоны получают лиминальный статус между воплощенным и имперсональным: они – и воплощения дискурса, и в то же время еще не личности.

Все эти наблюдения относятся к тому, о чем будет сказано ниже, но прежде я хотел бы обратить внимание на то, как концепция тоталитарности как имперсональной дискурсивной силы, приложенной к отдельному телу, соотносится с формой повествования. Взаимозаменяемые персонажи, выполняющие определенные функции внутри жесткой сюжетной структуры, появляются уже в самых ранних произведениях Сорокина. Опубликованный первым роман «Очередь» (написан в 1983 году, напечатан в Париже в 1985-м) состоит из диалогов, в которых участвуют практически лишенные индивидуальных черт персонажи, стоящие в бесконечной очереди за неизвестным товаром. Создававшаяся в то же время книга «Норма» (написана в 1979–1983, опубликована в 1994 году) включает десятки сцен, в каждой из которых советские люди поедают «норму», в которой читатель постепенно опознает ставшую обязательной для ежедневного поглощения дозу фекалий. Возможно, самое выразительное в интересующем нас отношении произведение – «Роман» (написан в 1985–1989 годах, опубликован в 1994-м), где намеренное воспроизведение

литературных клише XIX века разрешается самым неожиданным образом: после ложной кульминации в виде сцены бракосочетания герой по имени Роман методично убивает всех 248 обитателей деревни:

Роман ударил Алексея Гирина топором по голове. Алексей Гирин не двигался. Роман ударил Ивана Гирина топором по голове. Иван Гирин задвигался. Роман ударил Якова Гирина топором по голове. Яков Гирин перестал стонать и не двигался. Роман ударил Ивана Гирина топором по лицу. Иван Гирин перестал двигаться^[503].

Эта автоматизированная речь продолжается и после побоища (при описании тщательно выполняемых ритуалов, с помощью которых Роман и его невеста оскверняют один за другим трупы, развешивая их внутренности на иконостасе деревенской церкви) и заканчивается только с последними словами романа: «Роман умер»^[504]. Поскольку «Роман» – это одновременно и имя героя, и название книги, и обозначение ее жанра, вся эта последовательность действий порождает несколько интерпретаций. Затянувшаяся гибель главного героя – это и постепенное завершение книги, которую мы читаем, и буквализированная «смерть романа»^[505]. Соответственно, каталог жертв должен быть прочитан не только как описание зверств отдельного персонажа, но и как имперсональное насилие, с помощью которого данный роман (или жанр романа в целом) воздействует на любого, кто оказывается в зоне его власти.

Этот экскурс в раннее творчество Сорокина был, я надеюсь, полезен для читателя, незнакомого с советской диссидентской литературой, но я надеюсь также, что он дает представление и о переходе Сорокина от авангардного письма к научной фантастике. Так, «Ледяная трилогия» (написана в 2002–2005 годах) сочетает механическую автоматизацию дискурса с гностическими предпосылками: 23 000 лучей внеземного света спрятаны в человеческих телах и «пробуждаются» только после того, как носителя света ударят в грудь молотом, сделанным из льда Тунгусского метеорита. Каждый раз, когда это происходит, пробужденное сердце произносит свое «истинное имя» (представляющее собой типичную заумь вроде «Бро» или «Фер»), после чего герой становится совершенно безразличен к «мясным машинам», составляющим основную массу человечества, и приобщается к тайному Братству, цель которого – присоединять к себе оставшихся «братьев света», то есть постоянно выполнять ритуал пробуждения, что и порождает текст. Отсюда ключевой

троп романа – сирота, слепо следующий своей судьбе: «Я не понимал, куда я еду и зачем. Но меня везли... Совпадения стали нормой»^[506]. Это можно ретроспективно отождествить с загадочным «языком сердца», который направляет поступки Братства и организует таким образом сюжет романа: «...как обычно, мы не знали, что делать, но верили своим сердцам»^[507].

Определяющая сила судьбы как дискурса получает технологическое измерение в описании четырех портретов русских писателей, которые воспринимаются героем как «странные машины». «Они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысяч листов бумаги комбинациями из букв», обучающих читателей «чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других»^[508]. Если «мясные машины» живут и чувствуют в соответствии с абсурдными правилами, механически производимыми художественной литературой, то Братство живет в соответствии со столь же абсурдным и столь же вымышленным императивом: надо бить людей в грудь ледяным молотом. Этот императив становится трансцендентной силой, поскольку его повторение создает само сорокинское повествование, но в то же время ставит под вопрос само право художественной литературы учить своих читателей, как надо чувствовать и вести себя. Давний интерес Сорокина к техномедиальности, таким образом, сочетается с попыткой воплотить в нарративной форме связь между гротеском, случайностью и непредсказуемостью, с одной стороны, и всем негибким, имперсональным и тоталитарным – с другой. Это осуществляется прежде всего в текстах о клонах, где авторы – «машины письма» – сами производятся с помощью генетических технологий.

2. Идеология

Мотив играющего двойника, как мы видели, символизирует эффект случайности, которым мотивируется развитие сюжета: например, встреча капитана космического корабля с Лило в «Прямом на Змееносец», случайно подслушанные разговоры в сентиментальных романах или встреча Эдипа с Лаем на перекрестке дорог в «Царе Эдипе». Очевидно непредсказуемые совпадения играют большую роль и в жестких, сверхдетерминированных повествованиях. Шеллинг в «Философии искусства» (1803), обсуждая встречу Эдипа с отцом, отмечал сходное нарративное напряжение: «В трагедии решительно нет места случаю. Ведь даже свобода, поскольку она вызывает своими действиями переплетения последствий, все же

представляется в этом отношении как бы понуждаемой судьбой»^[509]. Некоторые научно-фантастические тексты, выдвигающие на первый план технологическое воспроизводство, вносят новое измерение в древние споры о роли судьбы в повествовании.

Фильм Джона Карпентера «Человек со звезды» (1984) может служить примером тесной связи между трансцендентальными сюжетами, вмешательством в механизмы случайного и властью над художественными и биологическими средствами. В начальных сценах фильма женщина по имени Дженни смотрит у себя дома любительский фильм, в котором запечатлен ее покойный муж, поющий песню братьев Эверли «All I Have to Do Is Dream» (1958). В это же время в близлежащих лесах терпит крушение инопланетный космический корабль. Женщина отправляется спать, а в дом проникает инопланетянин в виде яркого света. Он запускает кинопроектор в обратном направлении, и кадры любительского фильма чередуются с кадрами, показывающими Дженни в состоянии фазы быстрого сна: подразумевается, что она не просто спит, а еще и вспоминает прошлое. Таким образом, с помощью монтажа проводится аналогия между биологической памятью и кинематографическим образом. Цвет и интенсивность светящегося посетителя сходны с работой дуговой лампы кинопроектора. Инопланетянин, взгляд которого в этой сцене совпадает с объективом камеры, выступает в качестве художественного посредника самого режиссера – Карпентера^[510]. Это отождествление усиливается, когда инопланетянин начинает листать альбом, в котором хранятся снимки покойного, поскольку хронологически организованная последовательность фотографий напоминает киноленту. Кинематографический посредник, в свою очередь, отождествлен с генетикой: камера или взгляд инопланетянина все крупнее показывает локон волос покойного мужа – вплоть до того, что становится видна последовательность отдельных клеток и в конце концов молекулы в спирали ДНК. Когда не видно уже ничего, кроме тончайшей мембраны, за ней начинает пульсировать свет. Пульсация света соответствует чередованию света и темноты как базовому принципу кинопроекции и в то же время вторит быстрому движению глаз спящей Дженни.

Пробудившись, Дженни обнаруживает, что ее муж физически воскрес в клонированном теле Человека со звезды. Мы наблюдаем рост этого тела от младенца до подростка и в конечном счете до взрослого человека, причем на каждой стадии делаются достаточно продолжительные паузы, чтобы мы могли узнать фотографии из альбома^[511]. Человек со звезды

воздействует на фотографии как режиссер: они анимируются и превращаются в кинофильм, хотя на самом деле его воздействие биологическое и направлено на цепочки молекул, формирующие конкретного человека. Дальше в фильме Карпентера авторская власть распространяется и на азартные игры. Человек со звезды оказывается лишен транспортных средств, которые позволили бы ему покинуть Солнечную систему – как и Лило в тот момент, когда она толкает колесо рулетки. Более того, он не может покинуть Лас-Вегас и бросает свою последнюю двадцатипятицентовую монету в прорезь игрового автомата. В тот момент, когда инопланетянин выигрывает джекпот, мы видим вызванные телекинезом ряды цифр на дисплее автомата, что отсылает к показанным ранее манипуляциям с кинематографическими и генетическими средствами, то есть с рядом кадров в отрывке любительского фильма и рядом молекул в спирали ДНК.

Указание на сходство между кинолентой, ДНК и комбинацией символов в игровом автомате совершенно очевидно, но в чем смысл его демонстрации в фильме? Для начала стоит отметить, что в каждом случае воздействие Человека со звезды на последовательность дискретных элементов – это квазиавторская нарративная способность, трансформирующая то, что казалось тупиковой ситуацией, в движущую силу повествования. Потерпевший крушение на Земле Человек со звезды оказывается в состоянии заимствовать человеческое тело и отправиться туда, где должен воссоединиться с себе подобными. Оказавшись в Лас-Вегасе без денег, он берет напрокат машину, чтобы завершить путешествие. В сентиментальной кульминации фильма та же сила преодолевает биологически безвыходную ситуацию: Человек со звезды, ранее «чинивший» игровые автоматы, «чинит» и генетически обусловленное бесплодие Дженни, чтобы она родила сына, которого не могла зачать при жизни мужа. Фильм осмысляет нарративный тупик и биологическую стерильность как одну и ту же проблему, поскольку у них имеется одно и то же решение.

К этому моменту Дженни уже, разумеется, влюблена в Человека со звезды, однако генетически их сын – человеческое дитя, потомок ее покойного мужа. Из-за этого техника клонирования кажется не столько радикальной заменой полового размножения, сколько необходимым «восполнением» такого размножения (если воспользоваться термином Деррида для обозначения того, что одновременно и заменяет, и расширяет ранее существовавший порядок^[512]) – в рамках сверхъестественным образом восстановленной буржуазной семьи. Возможность принципиально

иною логического развития, правда, содержится в эпизоде, когда Человек со звезды, создавший свое человеческое тело путем синтеза киноплёнки и ДНК, говорит, что ребенок также получит эту культурную и генетическую информацию. Биологически он останется сыном Скотта, но при этом будет знать все, что знает Человек со звезды, и обучит людей тому, как надо сдерживать агрессию и чувство собственного превосходства над другими видами. Однако и эти слова – не столько обещание некоей новой нравственности, сколько утверждение знакомого христианского мифа, в котором сохранено все самое существенное: божественная сила, воплотившаяся в человеке, воскрешение мертвых, чудесное зачатие, обещание второго пришествия, после которого должно наступить совершенное мироустройство. В проанализированных выше текстах мы видели, что действующий клон оформлял динамическое напряжение, возникавшее между игрой случая и нарративной предопределенностью. Здесь же мы видим, что клонирование, как будто бы отменяющее размножение половым путем в рамках буржуазной семьи, на самом деле находится во взаимодополняющих отношениях не только с нарративной нормативностью, но и с нормативностью идеологической, основанной на воспроизводимой половым путем семье и вторящей каноническим текстам, с помощью которых западная религиозная традиция выстраивает свое отношение с рождением и смертью. Авторская сила Человека со звезды в этом смысле является не столько проявлением свободы воли (*agency*), сколько выражением архетипа. Даже если клонирование и обещает радикальные изменения за пределами горизонта повествования, то речь идет о технологии, постоянно воспроизводящей и восстанавливающей прошлое в настоящем.

В ранней работе «Об истине и лжи во неморальном смысле» (1873) Ницше пишет о том, что участвовать в жизни общества, основанного на разделяемых всеми ценностях, означает присоединиться к «концептуальной игре в кости», произвольные правила которой заставляют нас «употреблять каждую кость так, как ей определено, правильно считать ее очки, образовывать правильные рубрики и никогда не выходить за пределы кастового порядка и последовательности рангов»^[513]. Таким образом, то, что кажется непредсказуемым механизмом слепой случайности, создает «умноженный отпечаток одного первообраза – человека»^[514]. Метафора игры, с помощью которой Ницше концептуализирует идеологическую нормативность, реализуется в научно-фантастических текстах, где удача становится основой устойчивых

социальных иерархий. В романе Пола Андерсона «Девственная планета» (1959) изображается мир, населенный одними женщинами, которые размножаются партеногенезом. Обитательницы этого мира во всем взаимозаменяемы, и роли, исполняемые ими, назначены по случайному принципу. Мы узнаем, что единственная разница между двумя длинноногими рыжеволосыми созданиями, участвующими в любовном треугольнике, состоит в том, что «когда надо было назначить нового вождя звена, священный жребий выбрал Барбару»^[515]. Эта планета, лишенная динамики классовых конфликтов и социальных перемен, не знает исторического или нарративного развития до тех пор, пока туда не прибывает мужчина, который приносит с собой принцип полового различия и запускает в ход основной брачный сюжет. Как и в «Человеке со звезды», разрешение любовной истории обещает перевернуть существующий социальный порядок, восстановив половое размножение и высвободив героев из генетического и нарративного тупика. Воплощение этой перспективы будущего, как и в фильме Карпентера, выносится за пределы повествования с помощью финальной сцены:

Две кухни взглянули друг на друга и кивнули. Одна из них вынула из сумочки кости. «Всего один бросок», – сказала Барбара. «Он достанется той, кому выпадет больше очков», – сказала Валерия. Ожидавший в стороне Дэвис Бертрам покраснел ^[516].

В этом финале нет настоящего саспенса, поскольку нарративная роль отделяется от личности и все варианты дальнейшего развития событий приведут к одному и тому же результату. Священный бросок костей вызывает не столько непредсказуемое изменение, сколько служит гарантией консервативного воспроизводства. В начале книги он сохраняет совершенную социальную иерархию, а в конце становится средством восстановления обыкновённых законов полового размножения и сексуальных прав, что помогает разрешить фантастическую ситуацию с похотливыми, но неразличимыми однополыми близнецами.

В этой диалектике социальной стагнации и нарративного развития, опосредованного выбором между функционально идентичными героями, можно узнать мысль Ю. М. Лотмана о том, что двойники представляют собой проекцию циклических структур на линейное время. Двойник – «наиболее очевидный результат линейного развертывания циклических текстов»^[517] – согласно Лотману, является симптомом того расщепляющего

насилия, которое нарративы исторического прогресса и социальной исключительности оказывают на мифические структуры, разделяемые всем обществом, особенно на циклы жизни и смерти^[518]. В этом смысле генетические дубликаты Барбара и Валерия, одна из которых после броска священных костей «возвысится» до титула миссис Бертрам, были предварены в фольклоре образами Кастора и Поллукса (однойцевыми близнецами, один из которых оказался смертным, а другой божеством) или Ромула и Рема (еще одна пара близнецов, тоже неземного происхождения, которым оракул возвестил о том, что один из них станет основателем Рима)^[519]. Действительно, прием выбора главного героя с помощью жребия, который встречается в рассказе Ширли Джексон «Лотерея» (1948) или в «Голодных играх», постоянно оправдывается мифологизированным циклом смерти и нового рождения, поддерживающим устойчивый социальный порядок. В этих текстах лотерея – с помощью которой случайный персонаж выбирается на ведущую роль в аллегорическом воспроизведении мифа – черпает свои властные полномочия из повторяющейся темпоральной структуры, которая в равной мере налагается на членов общества и делает их потенциально эквивалентными.

Теоретики, в той или иной степени тяготеющие к психоанализу, – такие, как Питер Брукс или Лора Малви, – каждый своим путем приходят к смелой мысли о том, что весь опыт нарратива основан на культурно обусловленном репродуктивном жизненном цикле, из чего следует, что даже текст, рассказывающий об инопланетных генетических технологиях, тесно связан с человеческой биологией. Жить независимо от темпорального порядка, ограниченного рождением, пубертатными обрядами и гетеросексуальным союзом, значило бы перейти к тому, что Джудит Халберстам называет «необычной (гомосексуальной) темпоральностью», – к «потенциальным возможностям жизни, не следующей готовому сценарию, обусловленному условностями семьи, наследования и деторождения» и предполагающему, по-видимому, также и альтернативные принципы повествования^[520]. Сама по себе «Девственная планета» – если и не альтернатива, то по крайней мере созданная трэш-культурой инверсия классического психоаналитического текста об азартной игре ради полового партнера, а именно размышлений Фрейда об «игре в наперсток» в «Венецианском купце», где Бассанио выигрывает невесту, правильно угадав ларец, в котором лежит ее портрет. Фрейд проводит аналогию между сюжетным временем и биологическим циклом совоплощения и смерти, отождествляя счастливый третий ларец не только с

половым контактом, но и со смертью – это гроб, в котором каждый в свое время будет инцестуозно захоронен в мать-землю, и в то же время Атропа, третья из мойр, обрезающая нить жизни^[521]. Фрейд называет богинь судьбы «охранительницами закона природы и божественного порядка, благодаря которому с неизменной последовательностью в природе происходит постоянная повторяемость»^[522]. Нарратив сверхдетерминирован, включает ученый, поскольку он укоренен в материальном основании органической жизни, сексуальности и смерти. Во влиятельном исследовании «Двойник» (1925) Отто Ранк ссылается на это эссе Фрейда, поддерживая его утверждение, что совмещение сексуального объекта с образом смерти мотивирует явление двойника как литературного типа^[523]. Не высказанный Фрейдом вывод состоит в том, что совершенно иные формы нарратива могут возникать только в результате радикальных изменений в способе создания людей^[524]. Лотмановская теория двойников выдвигает на первый план биологически мотивированные архетипы психоанализа, в основном благодаря утверждению, что нарративное выражение даже таких циклических структур, как ночь и день, или поколенческие циклы, опосредована линейным временем истории и фрагментирующими воздействиями классовой иерархии и экономической специализации.

Даже просто представить себе социально-экономическую структуру, основанную на принципах общества будущего, вышедшего за пределы биологического воспроизводства труда, означает поставить вопрос о том, можем ли мы вообразить совершенно новый тип повествования. В «Прямом на Змееносец» связь между технологиями клонирования и иным модусом существования во времени становится явной, когда Лило открывает, что история человеческой расы – это всего лишь малый пример всеобщей истории разных видов живых существ во всей галактике. Когда технологически продвинутые существа начинают вредить экологии моря, их цивилизации разрушаются таинственными, действующими по ту сторону трех измерений силами, целенаправленно защищающими китообразных. «Мы многократно наблюдали за этим, – сообщают Лило некие инопланетные кочевники в разъясняющем заключении книги, – и это очень мало зависит от расы»^[525]. Для того чтобы изменить нарратив смерти цивилизации, предупреждают они, недостаточно изменить свой внешний облик согласно последней моде («В этом году тут, похоже, в моде груди, – размышляет посетитель Плутона, – каждый носит по крайней мере две»^[526]) или добиваться функционального бессмертия через дубликацию

личных генетических структур. Если люди хотят достичь мира пугающих возможностей, выходящих за пределы изображенного в романе, они должны коренным образом изменить ДНК, на которой построено понятие личной и видовой идентичности. Другими словами, они должны преодолеть идеологию, которую Марк Шелл определяет так: «Идеологическими являются те дискурсы, которые утверждают или принимают утверждение, что материя онтологически первична по отношению к мысли»^[527]. Весь вид должен совершить то же преступление, что и Лило, отвергнув узкоматериальное понимание человеческого, ограниченного запретами инцеста, каннибализма и манипуляций с человеческой ДНК; он должен принять новые репродуктивные технологии, чтобы отдалиться от самого себя и фактически превратиться из человеческого рода в инопланетный. По Варли, продолжить историю человечества на его собственных условиях – значит отвергнуть генетическую лотерею в пользу осознанного самосозидания человека как биологического вида.

Влечет ли это за собой также отказ от тех актов самоидентификации, которые напоминают нам, что «все мы люди», за счет эмоционально-телесного отождествления с литературными персонажами? Дьердь Лукач в своей интерпретации наследственности у Золя утверждал, что такой способ оценки представляет общечеловеческие качества как иррациональную силу или генетическую судьбу, неподвластную сознательному вмешательству или исторической эволюции^[528]. Бертольт Брехт, исходя из подобных соображений, предложил прием, названный им «эффектом очуждения» (*Verfremdungseffekt*) и направленный против связки между гуманизмом и ходовыми литературными сюжетами^[529]. Подобно Лукачу и Беньямину, Брехт противопоставляет два вида реакции на художественный текст: идентификацию и очуждение, отдавая предпочтение последнему как способу заставить зрителя психологически дистанцироваться от произведения искусства и таким образом сохранить способность воспринимать его скорее интеллектуально, чем эмоционально. Таков был брехтовский подход к проблеме социально ангажированного искусства: оно не манипулирует эмоциями публики и, следовательно, не подчиняет ее идеологии, но воспитывает сознательность. Осуждая подчинение искусства «вечным человеческим ценностям», Брехт провозглашал, что все события в буржуазном сюжете суть «лишь огромный наводящий вопрос, на который следует „вечный“ ответ, неизбежный, привычный, естественный, одним словом, человеческий ответ»^[530]. Такая история «заставляет» персонажей

ей подчиняться, заключает Брехт, без всякого намека на возможность для сюжета выбрать иную историческую траекторию, кроме той, что ведет к усилению позиций капитализма. Подобно фрейдовскому «божественному порядку вещей» или инопланетному сюжету, как у Варли, «нормальное» повествование, по Брехту, основано на определенной идеологии человеческого, которая заключает зрителя в ловушку в тот момент, когда он чувствует свое сходство с литературным персонажем. В этом отношении чувствовать за героя или вместе с ним – значит подчинять свою субъективность условному порядку, выдаваемому за естественное положение вещей или генетическую судьбу.

В качестве технологии человеческого воспроизводства клонирование является метафорой бесконечного распространения единой концепции человеческого, однако в качестве альтернативы циклу половой жизни оно также предлагает возможность осознанного и нацеленного на трансформации вмешательства в материальные основы существования нашего вида и нашего способа повествования. «Вы прекратите определять свою расу такими случайными вещами, как генетический код, – наставляет Лило ее инопланетный ментор, принявший форму человеческого тела, – и это позволит вам сделать большой скачок в осознании того, что такое раса: она сохранится, несмотря на физические различия, которые появятся между вами. И вы *должны* определиться с тем, что такое ваша раса – не то что сейчас. Сегодня вы не можете сказать нам, что делает вас людьми»^[531].

3. Эпистемология

Какую же форму может принять это альтернативное определение человечества, если мы обычно черпаем знание о самих себе из нашего отражения в обычном зеркале или каком-нибудь метафорическом «зеркале»? Существует авторитетная традиция, отождествляющая самоопределение с эстетическим импульсом создания объекта, в котором художник «узнает самого себя», как формулирует Гегель, и «удваивая себя, делает наглядным и познаваемым для себя и для других то, что существует внутри него»^[532]. Клон, таким образом, имплицирован в эстетике не только как фигура нарративной динамики и идеологической стабильности, но и как фигура понимания или самопонимания, которая мотивирует все технологические вмешательства в реальность.

В новеллистическом цикле Джина Вулфа «Пятая голова Цербера» (1972) человек выращивает своего клона в качестве собственного

симулякра именно для того, чтобы «обрести знание о самом себе... Мы хотим понять, почему мы терпим поражение, почему другие растут и меняются, а мы остаемся здесь»^[533]. Тот образец повторения, который мы рассматривали выше сначала как нарративную модель, а затем как идеологическую структуру, возникает здесь снова, однако уже в качестве фатальной эпистемологии – фатальной в двойном отношении: неизменяющейся и смертоносной. Каждый клон убивает своего «отца», а затем сам следует эдипальному сценарию, продолжая бесплодный цикл самовоспроизводства и самоуничтожения по образцу, который лежит в основе и концепции Фрейда, и данного художественного текста. В жестокой пародии на диалектику самопознания рассказчик непреднамеренно убивает осколком зеркала раба – своего генетического двойника – в тот момент, когда замечает собственное отражение в глазах своей жертвы. Но поскольку герою не удастся узнать самого себя в этих редуцированных образах, он не узнает и того, что сам является одной из копий, составляющих потенциально бесконечный ряд тех, кто играет второстепенные роли в художественной литературе и занимает низшие ступени на лестнице организации труда. Ему не удастся понять, что его генетические дубликаты и зеркальные образы – это двойники в темпоральной структуре, чья неизменная повторяемость из поколения в поколение предопределяет и его судьбу.

Другими словами, рассказчику недостает понимания лотмановской идеи о том, что двойник – это след циклического времени, спроецированный на индивидуализированный линейный нарратив. Не понимая ничего, он грубо уничтожает потенциальную возможность самопонимания убийством своего поработанного альтер эго. Его неудача соприкасается с проблемами старыми, как сама теория повествования: уже Аристотель в своей «Поэтике» писал, что лучшие фабулы – те, в которых узнавание сопровождается перипетией, то есть инверсией или поворотом в последовательности событий (1088). Трагедия в повести Вулфа – это именно нарративный тупик, невозможность развития действия. Поскольку рассказчик не способен распознать раба и «отца» в самом себе, он не может и изменить сюжет таким образом, чтобы спасти кого-либо из них. Более того, его личная дилемма – это еще и исторический тупик: технологии воспроизводства достигли предела своей силы и создают человеческие существа как механически-отчужденные копии самих себя, но такая деятельность не приносит никакого результата. Наша читательская задача состоит не столько в том, чтобы отождествить себя и свои «семейные романы» с материализованным в тексте эдиповским циклом, сколько в том,

чтобы задаться вопросом, почему даже столь жесткое самоотчуждение, явно направленное на самопознание, не приводит к качественным изменениям в сознании и, следовательно, к альтернативному типу сюжета.

Фредрик Джеймисон связал умопомрачительные последовательности эквивалентных образов (таких, как лицо нарратора у Вулфа, «отраженное и удвоенное в роговых оболочках глаз» его клона в тот момент, когда герой убивает его осколком зеркала)^[534] с двумя важными чертами постмодерна, стоящими в одном ряду с категориями случайности и сверхдетерминированности соответственно. С одной стороны, здесь присутствует «кризис историчности», который Джеймисон диагностирует как «проблему формы, которую могут принимать время, темпоральность и синтагматическая связность в культуре, подчиненной нарастающему доминированию пространства и пространственной логики»^[535]. По ходу глобального распространения массового производства, утверждает Джеймисон, искусство утрачивает интуитивное понимание времени, нарративного развития и исторической необходимости и сводится к «практике случайно-гетерогенного, фрагментарного и алеаторного» – как, например, в стихотворениях Тристана Тцара, которые автор разрезал на части, произвольно переставляя строчки, или в композициях Джона Кейджа, созданных на основе гадания по «Книге перемен». С другой стороны, есть «целый модус современной развлекательной литературы», представленный киберпанком и такими фильмами, как «Матрица» (1999), который основан на паранойе, теориях заговора и других фигурах «невозможной тотальности системы современного мира»^[536]. По Джеймисону, тексты второго типа тяготеют к символической интерпретации того факта, что мир стал настолько сложным, что представляется случайным даже для своих обитателей. Фантазия о тотальном заговоре поддерживает связь между представлениями о мире и необходимым квазиисторическим порядком, пусть и в форме неточной аллегории. Благодаря этой фантазии не только сохраняется представление о личности как носителе сознательного знания, по формулировке Гегеля, но и фигуративно оформляется динамика, которую миметическое воображение может лишь смутно почувствовать. Сверхдетерминированные нарративные структуры с этой точки зрения не просто биологически неизбежны, но и являются условием репрезентации кажущейся случайной конфигурации настоящего момента в его связи с историческим временем.

Это позволяет утверждать, что одновременное изображение клонов и азартных игр имплицитно затрагивает широкую эстетическую

проблематику, версии которой возникают независимо друг от друга во множестве критических высказываний и аспекты которой подчеркиваются в столь же многочисленных текстах, – начать хотя бы с интереса Сорокина к тоталитарным нарративным структурам. Это я теперь и хотел бы рассмотреть наряду с теорией Джеймисона об имманентных исторических силах, которые могут быть представлены только как тотальный заговор. И в самом деле, сорокинские тексты о клонах синтезируют все теоретические положения и эстетические черты, отмеченные выше, поскольку основаны на циклических структурах, дестабилизирующих идентичности персонажей. Эти структуры явно обусловлены тоталитарным социальным порядком и неумолимыми жизненными циклами, что не отменяет неизменно звучащей темы катабасиса и мистического аспекта качественного перерождения через смерть и деградацию; такая комбинация свидетельствует, с одной стороны, об амбивалентной позиции по отношению к повторяющимся и мифическим структурам и о перспективах утопической или апокалиптической трансформации – с другой^[537]. Сорокинское влечение к темам воскресения и генетической и эстетической медиальности прямо перекликается с «Прямым на Змееносец». Как и Варли, он безжалостно осмеивает религию и выказывает крайний скепсис по отношению к воспроизводству половым путем. Наконец, Сорокин открыто работает с оппозицией между эстетическим отчуждением и эмоциональным отождествлением, уверяя, что его персонажи «не люди, это всего лишь буквы на бумаге»^[538], даже когда создает сцены, призванные вызвать у читателей тошноту и ужас.

Контрапункт между воспроизводимыми личностями и непредвиденной случайностью возникает уже в сценарии Сорокина для фильма Ильи Хржановского «4» (2005), где герой по имени Володя, композитор-неудачник, работающий настройщиком роялей, придумывает историю о тайной правительственной программе по клонированию людей – он хочет произвести впечатление на отдыхающую от работы проститутку и сбить спесь с заносчивого оптового торговца мясом. Фантазии героя каким-то непонятным образом реализуются: проститутка Марина оказывается клоном вроде тех, которых описал Володя, а хвастливый Олег обнаруживает новую породу свиней – очевидно, клонированных. Сам музыкант попадает в тюрьму за преступления, (не) совершенные его загадочным двойником. Но прежде чем все это выяснится, некий таинственный незнакомец (в исполнении Алексея Хвостенко) указывает Володе на то, что по существу его фантазии о клонах предлагают

возможность самопознания на фоне жестоких перипетий сюжета, не поддающегося личностному контролю. Этот бородатый незнакомец в ответ на вопрос Владимира: «Кто вы?» – заговаривает о проблематичности осознания собственной личности по отношению к отчужденному, воспроизведенному образу. «Бог его знает, – отвечает он. – Иногда утром проснешься, посмотришь в зеркало – кто это, что это?»^[539] Все дело здесь, в языке, продолжает он – «Имени нет» – и, чтобы проиллюстрировать свою мысль, достает из кишашего экзотической фауной аквариума черепаха: «Вот это черепаха, это стекло, а это пол. И они всегда, во все времена будут черепахой, стеклом и полом. И ничем другим. Они уже сделаны. До конца. А мы – еще нет. И легко можем стать кем угодно и чем угодно. Поэтому у человека пока нет имени»^[540]. Володя в ответ простодушно называет свое имя, однако это не убеждает собеседника в том, что у музыканта есть неотчуждаемая идентичность: «Ну и что? Через каких-то полчаса ты можешь стать бездомной собакой. Или подстилкой, о которую вытрет ноги милая девушка. Или просто куском живого мяса»^[541]. Владимир возражает, что всегда существует выбор, «окно» для побега – самоубийство, которое обеспечивает холодный комфорт самоопределения, увиденного Шеллингом в приятии трагическим героем своей судьбы. Однако бородатый незнакомец отвергает и это как «паллиатив» и «вынужденный ход», заявляя, что такие ходы «в этой игре недействительны»^[542].

Эти размышления о подчинении индивидуума нарративным и тоталитарным силам перекликаются с написанным ранее романом «Голубое сало», в котором почти такие же речи можно услышать в финальном монологе пьесы, созданной клоном Антона Чехова^[543], а еще одна парафраза той же темы встречается в более поздней повести «Метель» (2010). Все это, на мой взгляд, свидетельствует о том, что данная тема – часть большого и до сих пор продолжающегося сорокинского художественного проекта^[544]. Однако приведенный выше диалог вызывает ассоциации не только с произведениями Сорокина, но и с «Защитой Лужина» (1930) Набокова – романом, главный герой которого, почувствовав, что становится жертвой неумолимой силы, заставляющей его снова и снова разыгрывать один и тот же сюжет, выпрыгивает из окна в попытке сбежать из вымышленного мира, который кажется ему галлюцинаторным повторением шахматной игры. Только в момент смерти, когда герой перестает существовать как живой человек, мы узнаем, как его звали: «Дверь выбили. „Александр Иванович, Александр Иванович!“ – заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не

было»^[545]. Невозможность дать имя живому человеку, правила игры, циклическая структура сюжета, «окно самоубийства» – все эти набоковские мотивы говорят о том, что Сорокин пытается связать эпистемологию самопознания (вопрос «Кто вы?») с имперсонально детерминированными сюжетными структурами, которые воплощают в его тексте господство технологий над человеческим материалом.

В приведенной выше сцене Володя прибегает к уловке прямодушия, пытаясь защитить целостность индивидуальности, однако в начале фильма он выдает себя за нечто противоположное тому, чем является на самом деле. То же можно сказать о его собеседниках, принимающих участие в ключевом разговоре, – проститутке и торговце мясом. Оба они в жизни связаны с «плотью», но притворяются, что имеют отношение к воде и воздуху соответственно, в то время как музыкант объявляет, что занимается биологией. Ужас происходящего в фильме обусловлен материализацией фантазии Володи. Это не ответ на вопрос, «кто такой» он сам или встреченный им бородатый незнакомец, а скорее обстоятельства, которые усиливают нашу подозрительность по отношению к отождествлению с персонажами литературы, в особенности учитывая явную несоизмеримость человека и имени, предполагающую, что «человек» обесценивается в тот момент, когда поглощается дискурсом. У нас возникает соблазн увидеть в теории вечного становления, к которой апеллирует незнакомец, удобный гуманистический противовес «клоновой» логике механических повторений и самоуничтожений – нечто подобное тому, что Энн Меллор описывает в книге, посвященной романтической иронии: «Философская концепция вселенной как становления; как бесконечного изобильного хаоса; литературная структура, которая отражает и этот хаос становления, и системы, навязываемые ему людьми; язык, который привлекает внимание к собственным границам»^[546]. С этой точки зрения дать сознательному бытию совершенно адекватное имя значило бы остановить его развитие или представить завершенными метафизику, психологию и эстетику творческого развития личности – то, что обычно окружено позитивным ореолом, в том числе и у героев триллеров о теориях заговора, которые Джеймисон рассматривает как симптом наших попыток понять имперсональную широту глобальной экономической системы. Однако замечания незнакомца, похоже, направлены не на приписывание ценности становлению в вышеозначенном смысле, а на то, чтобы проблематизировать самоопределение – эстетику творческого мимесиса, идеологию свободы и эпистемологию самопознания – в качестве основ

порядка, не только не менее внятного, чем тоталитарное подавление, которому нам бы хотелось все это противопоставить, но и равнозначного ему.

Полное подчинение Володи правилам этой игры показано в момент, когда он выходит из клуба и сталкивается с двумя милиционерами, которые требуют у него документы. Имя и фамилия, вопреки наивной вере Володи, вовсе не являются гарантией неприкосновенности личности, а скорее превращают его в подчиненный власти объект. Это кажется особенно верным по отношению к персонажу, который в начале фильма придумал историю с клонами, то есть выразил мысль, что однозначная, генетически определенная идентичность может быть распознана во всех своих повторениях. Однако средства самопознания и самовыражения (имя, клон, зеркало, вымышленный нарратив – короче говоря, все механизмы саморепрезентации и самораскрытия) не гарантируют в этом фильме индивидуальной целостности, а только вовлекают личность в игру, поскольку функция индивидуума здесь состоит не в эволюции путем понимания собственного отчужденного образа, как у Гегеля, а в изменении по воле непреодолимого мистического заговора, который действует по законам того, что Луи Альтюссер назвал интерпелляцией. «Каждого человека называют по имени», – пишет философ, но ни у кого нет права назвать себя; напротив, «идеология „трансформирует“ индивидуумов в субъекты... в духе самого банального полицейского оклика... „Эй ты там!“»^[547] Имя, за которое цепляется Володя как за основание своей свободы, в действительности становится основанием для его ареста, а его наивная уверенность, что в имени заключена воля и устойчивая идентичность, уничтожается милиционерами, которые увозят его на территорию смерти – в тюрьму и затем на колониальную войну, которая буквально превратит его в «кусочек живого мяса», как и напорошил бородатый незнакомец, парадоксальным образом предвидевший все непредсказуемые повороты судьбы.

4. Полный круг

В романе Сорокина «Сердца четырех» (1991) сплоченная группа из четырех человек (злая пародия на биологическую семью) становится персонажами типичного триллера, который заканчивается их проникновением на территорию некоего закрытого научно-исследовательского комплекса в Сибири. Загадочная цель, которую

преследует четверка и которая остается непонятной читателю до последней страницы, заставляет их убить мать своего лидера, превратить ее тело в жидкость и носить эту «жидкую мать» с собой в портфеле. В последних строках сюжет достигает кульминации, и тогда в романе возникает некий механизм, который извлекает из героев сердца, превращает их в игральные кости и выбрасывает эти кости на поверхность, политую жидкой матерью, образуя инцестуозный союз органического и технологического начал:

Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатарей, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игровых костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5^[548].

Рисуя эту последовательность действий, сочетающих индустриальное насилие и метафорический инцест, Сорокин, разумеется, играет с социальными табу. Понятие связующего звена, которое обеспечивает развитие сюжета от начала к концу, подорвано здесь в самой основе, поскольку источник биологического происхождения героя оплодотворяется его совершенно произвольной смертью. Развязка книги не объясняет ретроспективно, как ожидал бы читатель, изображенных в ней странных событий, а вместо этого показывает, что они с самого начала были предопределены логикой каприза; здесь задействован тот «божественный стол для божественных игровых костей и играющих в них», который возник в мысленном эксперименте Ницше, представлявшего универсум, где события получают статус судьбы не благодаря сверхъестественному предопределению, а в силу простого факта их повторяемости^[549].

«Бог из машины» в финале «Сердец четырех» является, таким образом, аллегорическим текстуальным механизмом, который демонстрирует, что типажи, выступающие в ролях главных героев, – на самом деле просто четыре идентичных объекта («всего лишь буквы на бумаге»), принявшие разные обличья лишь для того, чтобы породить игру означающих в заданном жанровом сюжете. Приведенная выше сцена иллюстрирует саморазрушительное подчинение персонажей надличной нарративной структуре и в то же время материализует темы воскресения и трансценденции. Изображая, как четыре сердца после движения по

нисходящей оказываются вышвырнуты через механическую вагину или могилу, чтобы оплодотворить мертвую мать-землю, Сорокин обращается к пародии и мифу одновременно: переход между двумя пространствами смерти есть в то же время акт зачатия и рождения. Перед нами некий постсоветский вариант мифа о Персефоне, чье похищение воплощает как смерть, так и брак; финал «Сердец» вбирает в себя весь жизненный цикл и придает особое звучание даже теме индустриального производства. Отбросив свои физические тела, став абстракциями, герои претерпевают воскресение столь же гностическое, сколь и христианское или языческое. При этом игральные кости, в которые персонажи превратились, пройдя через механизм, наделяются новым смыслом, не более двусмысленным, чем «благовесть»^[550]. Однако, несмотря на немотивированное насилие, финал «Сердец четырех» создает впечатление, что автор покидает нарратив после того, как выполнены все его задачи, что смерть преодолена в тот же момент, когда она наступила, и что вспышка фигурального озарения позволяет понять целое повествовательного времени.

С одной стороны, Сорокин цинично наблюдает за тем, как совершенно произвольный нарратив, отождествленный с инцестуозной сексуальностью и технологиями массового производства, превращает его героев в мертвые, взаимозаменяемые объекты. Но с другой стороны, писатель явно лелеет мечту о том, что этот извращенный процесс, одновременно и технологический, и сексуальный, может породить новые смыслы из готового материала жизненного цикла и сюжетов массовой литературы. Механическое производство функционально идентичных героев-объектов, вероятно, можно интерпретировать как вид клонирования, и следующий роман Сорокина «Голубое сало» прямо обращается к теме клонов. В лаборатории, скрытой в глубине Сибири (это место очень напоминает научно-исследовательский комплекс в «Сердцах четырех»), выращивают клоны русских писателей-классиков, которые генетически совпадают со своими прототипами в диапазоне от 73 % (Толстой) до 89 % (Набоков). В процессе сочинительства клонированные авторы выделяют подкожную субстанцию, именуемую «голубое сало», – биологический эквивалент «бессмертия» великого произведения искусства. Неподвластное энтропии голубое сало предназначено для изготовления вечного топлива, необходимого для реактора на лунной базе, а писатели и их сочинения – всего лишь бесполезный субпродукт этого производственного процесса.

Идея клонированного писателя в аллегорической форме выражает страсть Сорокина к стилизации и в то же время придает ей мотивировку. Кроме того, она испытывает на прочность связь нарратива с биологическим

жизненным циклом, затрагивая постоянную сорокинскую тему письма как нарушения табу, отклонения или технологического вмешательства в репродуктивную сексуальность. Если принять во внимание, что рассказчик-«биофилолог» начинает книгу с серии эротических писем к своему гомосексуальному любовнику, то можно сказать, что весь роман мотивирован нерепродуктивным желанием. Затем на лабораторию нападают сектанты из Ордена Российских Землеобов, подземного народа, практикующего ритуальные сексуальные совокупления с «матерью сырой землей русской». Они убивают похожих на уэллсовских элов наземных жителей и вырезают сало из тел клонов^[551]. В процессе передачи, пестрящем образами технологически опосредованного инцеста, голубое сало переходит от землеоба к землебу, проникая все глубже в подземное царство, оно же лоно матери-земли, – все это представляет собой развернутую пародию и на обряды плодородия, выполняемые сектой, и на орфические мифы, воспроизводящие прохождение искусства сквозь смерть. В конце концов сало попадает в машину времени, чтобы вновь возродиться, оказавшись после взрыва на сцене Большого театра в 1954 году.

Таким образом, получается, что сексуальное проникновение в мать-землю (в биологический исток) гомологично проникновению в прошлое (в исток исторический). Вторичное рождение голубого сала оказывается и буквальным возрождением тоталитарной власти, которая может идентифицироваться как с биологической, так и с диалектической судьбой. В изображаемом Сорокиным альтернативном прошлом Гитлер и Сталин, объединившись, управляют всем земным шаром. Провозглашая тост за своего русского товарища, фюрер вспоминает анекдот, в котором мэр Дублина объясняет, почему в его городе есть только памятник Сталину, но не Гитлеру:

...господин рейхсканцлер, Германию мы любим как мать. Матери нет нужды ставить памятник, так как она у нас всегда в сердце, она всегда с нами. Сталин же для нас – символ свободы человека. А свободе стоит поставить памятник, так как она не всегда с нами. Свобода приходит и уходит <...>

Гости одобрительно закивали.

– Иосиф! – Гитлер выше поднял бокал. – Если я разбудил Германию, то вы с Лениным разбудили человечество. Свобода приходит и уходит. Но вожди остаются. За тебя, мой бесценный друг!^[552]

Разумеется, гуманность и свобода здесь – весьма сомнительные ценности; это просто риторика тоталитарного дискурса, которая доводит биологическую преданность (любовь к Германии как к матери) до расистского геноцида, а стремление сознательно управлять своей судьбой (сверхзадача сталинистского коммунизма) – до ГУЛАГа. Сходное открытие делает Володя в сценарии «4», когда понимает, что его свобода – это случайная ценность, которая приходит и уходит, тогда как дискурсы и диктаторы, которые держат его в заключении, продолжают существовать. Однако самодовольная логика Гитлера не позволяет понять, что сам он тоже пустое место, «ноль», вставленный в сюжетную ячейку, и, следовательно, и его деятельность диктатора, и его свобода самоопределения являются случайным выражением некой непонятной силы. Более того, риторическая оппозиция нацизма, связанного с биологией и инстинктивными импульсами, и сталинизма, ассоциированного с индустриализацией и сознательным выбором, подрывается фигурами писателей-клонов – источников текстов, которые объединяют в себе физиологические и индустриальные категории.

Соответственно, настоящей константой романа оказываются не «вожди», а бессмертное писательское сало, перипетии которого связывают три изображенные здесь дистопии: футуристический гиперкапитализм исследовательской базы, неонационалистическую теократию землеебов и воскресший сталинизм. Когда советский вождь измельчает мерцающее сало и вкалывает его себе в мозг, то есть вводит внутрь наркотическую силу вымысла и эликсир власти над временем, его мозг начинает расширяться, поглощая Землю и Луну, и в конечном итоге охватывает всю Вселенную – как бы буквализируя сталинские «тоталитарные» амбиции. Мозг становится сверхтяжелой черной дырой и коллапсирует, сжимаясь до своих изначальных размеров. Открыв глаза, Сталин разрезает клонированного голубя, достает его яйцо и доставляет содержащееся в нем послание молодому человеку, который некогда был любовником биофилолога: Сталин необъяснимым образом превратился в лакея этого молодого человека. Самое первое письмо из начального обрамления романа наконец достигло адресата. Однако этот адресат – пустозвон, которому нет дела до излияний биофилолога: он занят собственным отражением в зеркале и плащом из голубого сала, в котором собирается щегольнуть на пасхальном балу.

Пародия на биологию очевидна и даже грубовата. Сталин принимает дозу голубого сала путем инъекции в мозг, то есть «осеменяет» его

квинтэссенцией художественной литературы и порождает ту самую книгу, которую мы читаем, – книгу, где Сталин становится кровавой повивальной бабкой, когда убивает клонированного голубя и достает ее первую главу с помощью кесарева сечения. Как и в «Сердцах четырех», финальный метафорический образ «Голубого сала» охватывает весь универсум текста; и снова этот универсум оказывается заряжен мифологическими переключками, ведь сам текст возрождается из пасхального яйца накануне Пасхи. Достигнутый посредством перверсивного союза литературного и тоталитарного воображения момент возрождения опечатывает нарративный порядок, циклическая структура которого, подобно структуре «Сердец четырех», напоминает «вечное удостоверение и скрепление печатью» у Ницше – то, что оправдывает любую случайность неизбежностью ее повторения^[553]. Сталин отнюдь не управляет темпоральной структурой книги по своей воле. Напротив, он раскрывается как лицо, подчиненное случайным капризам этой структуры, которая по воле колеса фортуны превращает его то в тирана, то в раба. Сорокинские повторы, следовательно, опровергают романтические представления о произведении искусства как проекции внутренней свободы художника на жизненный материал. По словам Шиллера, главный стимул художника – «обнаружить все внутреннее и всему внешнему придать форму»^[554]. Однако для Сорокина конечное выражение такого желания – это сталинский инстинкт тоталитарной власти, которому может противостоять только сила еще более неумолимая – сила литературного сюжета, в котором Сталин играет структурирующую роль.

Нечто сходное мы видим в сценарии «4», где реализующая внутреннюю свободу творческая фантазия художника Володи также оказывается слабее, чем основания для его ареста и заключения. Марина – клон из числа тех, о ком придумал свою историю Володя, – явно принадлежит миру стерильного повторения, которому соответствует тупик в миметической эстетике. Значительная часть фильма занята эпизодом ее поездки на похороны «сестры» Зои в деревню, населенную жуткими старухами: они живут тем, что шьют анатомически достоверные куклы с лицами, слепленными из жеваного хлеба. В этой стране мертвых половое размножение превратилось в гротескную эстетическую деятельность, травестию плодородия; Зоя (чье имя по-гречески значит «жизнь») была единственной обительницей деревни, не вышедшей из репродуктивного возраста, и единственной, кто был способен создавать «жизнеподобные» маски; после ее смерти старухи пребывают в отчаянии и не знают, как жить

далее. Попытка наладить производство масок по шаблону проваливается, и это говорит о том, что эстетические категории не могут пережить перехода от кустарного производства к массовому индустриальному, основанному на редупликации. Мрачные панорамы фабричных окраин еще сильнее вводят фильм в контекст катастрофического русского капитализма. В начале сценария персонажи восхищаются масштабом китайской рабочей силы, способной за неделю создать копию Великой Стены, а потом построить «третью, четвертую», так что весь род человеческий можно будет заключить в единое пространство – тюрьму массового производства; четыре стены тюрьмы (хотя герои этого не понимают) соотносятся с тем, что все клоны в фильме обязательно группируются в четверки^[555].

Связь между технологиями клонирования и индустриализированными миметическими средствами убедительно доказывается сценой в конце фильма, где сталкиваются образы, являющиеся результатами по крайней мере четырех различных технологий воспроизведения: клон Марина, четыре куклы со сделанными с помощью шаблона лицами; фотография четырех «сестер»; а также пара стоящих напротив друг друга зеркал, отражающих противоположное зеркало и комнату, в которой они находятся, и превращающих все в бесконечный ряд повторений^[556]. Если рассказчик в «Пятой голове Цербера» не умел распознавать и реагировать на собственные умножившиеся образы, то Марина принимается действовать. Отвернувшись от своего отражения в зеркале, она разбивает о зеркало шаблон, с помощью которого делали лица кукол. Потом сжигает самих кукол и фотографию на могиле Зои. Когда восходит солнце и поет первый петух, мы видим длинный план – Марина уходит из деревни и из фильма, по-видимому отвергая мир стерильности и смерти, связанный с миметическим искусством.

Марина, похоже, что-то поняла о порядке повторений, эмблемой которого она сама является как клон. Она символически отделяет себя от этого порядка, однако ее знание не вооружает ее достаточно, чтобы она могла уйти от повторяемости – ей удастся только простой жест побега. Однако, чему бы ни научило ее пребывание в адском воплощении фантазии Володи, все это остается невысказанным, являясь именно фантазией, знанием, не имеющим определенного содержания. Мы видим, что она бежит от платоновского мимесиса, но не знаем, куда могут прийти и она, и искусство. Что касается других персонажей, то им не удастся сойти с пути, ведущего к смерти. Володю поглощает тоталитарный ад тюрьмы и армии. Олег сначала проходит мимо огромных рефрижераторов, в которых висят

туши, а затем сам превращается в «кусочек человеческого мяса»: увлекшись деловым разговором по мобильнику, он погибает в аварии на своем внедорожнике. Жизнь Володи описывается в терминах политических репрессий, Олега – в терминах рыночных сил, Марины – в эстетических терминах. Однако только Марина – технологически созданный клон, проститутка, чье тело уже отчуждено, – выживает в нарративе, стирающем персонажей, верящих в свою уникальность, человечность и способность к самоопределению.

Правда, ее выживание может означать только самоповторение сюжета. Восходящее солнце и поющий петух включают возвращение Марины в город в контекст космических циклов, но последний кадр фильма – бегущая бездомная собака и снегоочистители на дороге – напоминает образы-мотивы, показанные в самых первых кадрах фильма. В сценарии указывается, что снегоочистители убирают последний весенний снег^[557] – и это знак либо цикла времен года, либо надежд на весеннее возрождение. Более загадочной выглядит фигура мужчины, который похищает часы с трупа Олега и бежит по дороге навстречу приближающимся снегоочистителям: возможно, это указание на нарушение временного порядка.

Надеюсь, из вышесказанного понятно, что я не пытаюсь оправдать выбор между самоповторами безжалостного нарратива, с одной стороны, и намеками на искупительное возрождение – с другой. Я хотел показать, что оба варианта гипостазируют трансцендентный сюжет, одновременно ужасный, поскольку он манифестирует надличное насилие, и спасительный, поскольку он предполагает некую логику за пределами привычной власти богов, хозяев, рынков и биологических импульсов и даже намекает на выход за пределы самого дискурса. Таким образом, в сценарии «4» и в романе «Голубое сало» произвольный и одновременно жесткий цикл случайных событий становится аналогом миметического искусства, циклов поколений и политических репрессий, но при этом превосходит их по нарративной необходимости, постоянным элементом которой оказывается тело клона, – пусть и подвергаемое насилию, оно является в обоих текстах именно порождением фантазии, репродуктивной технологии и государственного заговора. С другой стороны, если надежды на самоопределение индивидуумов, которое позволяет внести порядок в мироздание, есть основа романтического гуманизма и связанных с ним эстетических традиций, то в фантастических текстах Сорокина это понятие оборачивается тоталитарным импульсом, политически выраженным в насилии и ужасе, а эстетически – в эмоциональном принуждении,

основанном на узком и эссенциалистском определении человеческого.

Советский эксперимент, преобразовавший гуманные лозунги о свободе как осознанной необходимости в оправдание ГУЛАГа, разумеется, отчасти объясняет сорокинское недоверие к романтической эстетике и гуманистической идеологии, хотя сходная критика возникала и внутри самого марксистского дискурса^[558]. Согласно сорокинской мрачно-веселой диалектике, войти в сюжет – значит стать объектом немотивированно капризной изменчивости, частью сюжета, который оправдан только постольку, поскольку сам создает свои основания. Из классической литературы тут вспоминается поэтика метаморфоз Овидия, представляющая собой одновременно и литературную игру с метафорами возможностей, и определенное видение тайных сил, которые подчиняют любого персонажа капризу божества. Сила, стоящая за рациональным представлением, не натурализует и не оправдывает свою власть, поскольку создает необходимое и естественное в терминах, которые ее субъекты могут интерпретировать исключительно как случайность. Динамические повторы и нелогичности у Сорокина основаны именно на такой чистой случайности: она выражает наше отчуждение и через нее мы осознаем свое отношение к миру как предопределенное извне – и, следовательно, содержащее обещание будущего, пусть и смутное, скрытое возможностями миметического понимания. Если в конце концов мы открываемся некоему очень старому, очень широкому пониманию жизни, искусства и судьбы, то это происходит оттого, что научно-фантастические предпосылки азартной игры клонов содержат проблематику, важную для художественного воображения в целом.

Перевод с английского Андрея Степанова

© А. Степанов, перевод с английского, 2018

Российская империя, китайская материя Имперское самосознание в произведениях Владимира Сорокина [\[559\]](#)

Татьяна Филимонова

Когда в 2000-е необузданную демократию 1990-х начала сменять консервативная политика, Владимир Сорокин, один из наиболее известных современных российских писателей-постмодернистов, также резко поменял направление своего творчества [\[560\]](#). Прежде скандально известный своими экспериментами в прозе и откровенным презрением к нормам культурного этикета, Сорокин частично отошел от сложной эстетики постмодернизма и примкнул к либеральному социально ориентированному мейнстриму. И сам писатель, и исследователи его творчества отмечали, что в своих ранних произведениях он лишь слегка касался социальных проблем, но с начала 2000-х он стал включать в свою прозу общественно-политический комментарий, пусть даже и закамуфлированный сатирой и ироническими аллюзиями [\[561\]](#). Безусловно, сатира, ирония, абсурд и гротеск и раньше были характерными элементами его поэтики, но на протяжении последних пятнадцати лет Сорокин все чаще использует их в целях привлечения внимания к социально-политическим вопросам.

Всплеск социального сознания у Сорокина совпадает с разработкой топоса, занявшего одно из главных мест в его творчестве – топоса синосферы. В его романах, рассказах и сценариях часто встречаются китайские персонажи, китайский язык, детали, характерные для жизни в Китае. Тексты, в которых присутствие китайской тематики наиболее заметно, – роман «Голубое сало» (1999), рассказы «Ю» и «Конкретные» из сборника «Пир» (2000), повести «День опричника» (2006) и «Метель» (2010), сборник рассказов «Сахарный Кремль» (2008), а также сценарий к фильму «Мишень» (2011), написанный вместе с режиссером Александром Зельдовичем.

В «Голубом сале», «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» Китай изображается как экономически и социально прогрессивная контрсила, в отличие от становящейся все более консервативной евразийско-славянской России, империалистические устремления которой Сорокин критикует [\[562\]](#). Например, несмотря на то что автор высмеивает прокитайское общество

будущей России в первых главах «Голубого сала» и в итоге обрекает его представителей на гибель, он также характеризует это общество как способствующее научным открытиям и олицетворяющее либеральные западные ценности (такие, например, как равноправие сексуальных меньшинств)^[563]. Это прокитайское общество предстает в качестве предпочтительной альтернативы консервативному, иерархичному и жестокому социуму современной России, воспроизводящему политические модели допетровской России и коррумпированного советского аппарата. В других текстах, например в «Метели», Китай предстает в менее позитивной роли: являясь экономическим лидером вымышленной Евразии, Китай метафорически оскверняет гуманистические ценности, которые русский протагонист Сорокина считает основой здорового общества. В этих текстах Россия (будущего или альтернативного прошлого) представлена аллюзиями на наиболее традиционалистские и автократические периоды в истории страны, такие как времена Ивана Грозного (в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле») и сталинский Советский Союз (в «Голубом сале»).

Но роль Китая куда сложнее, чем роль экономически развитого соперника или кривого зеркала, отражающего растущую авторитарность российского правящего строя. Взгляд Сорокина и его героев внутренне противоречив и амбивалентен. Да, имперский и, позднее, коммунистический периоды в истории Китая, как и теперешние притязания на экономическое лидерство в Евразии, позволяют провести логическую параллель между Китаем и Россией. Вот почему Китай представлен как воображаемая проекция образа Русской империи. Свидетельством тому служат многочисленные лингвистические и семантические русско-китайские смещения. В то же время Китай рисуется Сорокиным как все более влиятельный «другой». Через некоторые, поначалу не очень заметные, детали Сорокин обнаруживает в русской культуре существование глубоко укорененной синофобии, поскольку развитие китайской экономики и рост населения угрожают имперскому господству России в Евразии.

Довольно часто у Сорокина технологический прогресс Китая выгодно контрастирует с российским неотрадиционализмом. Более того, русские персонажи Сорокина нередко демонстрируют апатию и лень в отличие от стереотипически практичных и трудолюбивых китайцев. Однако примеры, рассматриваемые далее, демонстрируют, что в некоторых текстах (например, в «Метели» или в фильме «Мишень») китайцы нередко изображаются или в уничижительной манере, или же как люди, лишенные сочувствия и гуманности.

Лишая своих китайских персонажей чувства гуманности, Сорокин вовлекает себя в давний разговор о духовном упадке России и Европы. Этот разговор был начат еще в XIX веке такими мыслителями, как П. Я. Чаадаев и Джон Стюарт Милль; новую значимость он обрел в кругах российских интеллектуалов в 1905 году, когда Д. И. Мережковский изложил и проанализировал рассуждения Дж. Милля и А. И. Герцена в эссе «Грядущий хам». В Шестом философическом письме Чаадаев писал о Китае как об обществе, приговоренном к смерти из-за того, что оно чуждо христианской духовности. Для Чаадаева Китай олицетворяет «тупую неподвижность»^[564]. В трактате «О свободе» Милль также рассуждал о всепроникающей стагнации, которая охватила Китай несмотря на «талант и <...> даже мудрость» китайцев, которые когда-то на несколько веков опережали европейцев^[565]. Милль также предостерегал европейцев от китайского «ига» эгалитарности, которое делает «всех людей похожими на одного», так что их «поведением... руководят одни мысли, одни понятия и одни правила»^[566]. Ратуя за индивидуализм как главное средство в борьбе с китайским «игмом», Милль пытался предостеречь Европу от того, чтобы стать «очередным Китаем» «несмотря на свое благородное прошлое и свое христианское наследие»^[567]. Герцен и Мережковский выражали ту же озабоченность, что и Милль, но только применительно к России XIX и начала XX века: их главным опасением было то, что духовная индивидуальность будет подавлена «мещанством» толпы, превращающей Россию в «новый Китай»^[568].

Вместе с тем нетрудно заметить связь между тем, как Сорокин изображает Китай, и изменениями в политической и экономической ситуации в России и в мире на рубеже XX–XXI веков. Изначально увлечение Сорокина синосферой было связано с экзотичностью Китая, его бурным развитием и экспансией в приграничном с Россией регионе. Ранние «китайские» тексты («Голубое сало», «Ю», «Конкретные»), написанные во времена Б. Н. Ельцина, выражают увлечение и восхищение Сорокина силой Китая и в целом не содержат общественно-политического подтекста. Но уже в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», написанных в путинские годы, Китай играет двойственную роль, являясь и экономически продвинутым соперником России и Запада, и государством с авторитарным и изоляционистским строем, параллельным дистопически изображаемому русскому государству. В последнее десятилетие образ Китая в текстах Сорокина вновь подвергается изменениям. После финансового кризиса 2007–2008 годов сильная экономическая позиция Китая на фоне Европы

привела к тому, что в «Метели» и в фильме «Мишень» доминирующая позиция Китая уже неоспорима – в вымышленной Сорокиным России нефть заканчивается еще в «Сахарном Кремле». Персонажи этих произведений зачастую искренне восхищаются Китаем, но в то же время склонны к настоящей синофобии, видя в экономической мощи Китая и бурном росте его населения угрозу.

«Concrete» и «Ю»

Два рассказа, опубликованные в сборнике «Пир», можно считать первыми текстами Сорокина, во многом построенными на развитии азиатских мотивов. Оба рассказа переносят читателя в будущее. «Ю» начинается с описания ужина в японских банях Бухареста будущего, где три известных шеф-повара собрались для важного дела – зачатия очередного представителя их профессии, будущего кулинарного светила. Из их разговора читатель узнает о «Великом бескровном переделе мира», поменявшем политическую карту и создавшем такие государства, как Восточная и Западная Евразия, Океания и Африка, что, в свою очередь, привело к ускоренной глобализации, этническому смешению (например, появляется этнос «евро-китайцев») и фантастически упрощенному и ускоренному перемещению на большие расстояния. В вымышленном мире «Ю» «божественный мир еды» возводится в абсолют, закрепляя таким образом особый социальный статус поваров. Показательны названия кулинарных шедевров героя рассказа: «Цунами в Хоккайдо», «Харакири слепого самурая», «Пьяный Ли Бо», «Любовь Тао-Юан-Мина», «Гуси над Хуан Хэ», свидетельствующие об увлечении Азией, названия же других блюд косвенно отражают печальную историю стран Запада после передела мира: «Атомный гриб над Лондоном», «Печальный американец»^[569].

Трапеза начинается со сцены, в которой еду подают на обнаженном теле клона юной японки. Недовольные наличием клонированного мяса в одном из блюд, разъяренные повара, участвующие в трапезе, протыкают палочкой глаз девушки и выливают на нее кипящий суп, что в конце концов приводит к ее смерти. Эта брутальная сцена описана таким беззаботным тоном, что создается впечатление, будто автор провоцирует читателя на антиориенталистское и одновременно феминистское прочтение рассказа. Эдвард Саид дал определение ориентализму как «западному стилю доминирования, реструктурирования и получения власти над Востоком/Ориентом»^[570]. Он же определил набор мифов, клише и предрассудков,

характеризующих репрезентацию Востока в западном дискурсе. Одним из наиболее популярных клише является чувственность в преимущественно телесном изображении восточных женщин. Рассказ Сорокина пародирует ориенталистские репрезентации, критикуемые Саидом: тело азиатской женщины сначала представлено как средство гастрономически-эстетического удовольствия, а потом и вовсе становится предметом прямого проявления власти через уничтожение ее объекта. Однако в этом рассказе нет жесткой дихотомии мужской силы Запада, противопоставленной женственной чувственности и беспомощности Востока. Участники трапезы, принадлежащие глобализованному миру будущего, представляют собой не только разные этничности, но и различные половые характеристики: так, один из поваров – гермафродит. После ужина участники разговора отправляются домой к одному из поваров, где все трое зачинают главного героя – Ю, который позже становится высокопоставленным шеф-поваром.

Способность этих мужчин к воспроизводству без участия женщин, как и то, что они уничтожают телесное воплощение женственности, – по-видимому, свидетельствует о том, что Сорокин иронизирует над феминизмом как одним из наиболее характерных теоретических подходов эпохи постмодерна. Сорокин не столько участвует в ориенталистском или феминистском дискурсе, сколько доводит тропы этих дискурсов до гротескных гипербол. Таким образом, текст становится пародией самого себя.

В «Сопретных» потребление пищи тоже играет немаловажную роль. Беззаботная молодежь футурологической Москвы отправляется в литературно-гастрономические путешествия, заказывая «litera trip»-ы и попадая таким образом в вымышленные миры литературных произведений. Оснащенные челюстями акул, клешнями крабов и страусиными ногами, герои рассказа поедают персонажей романов, в которые их временно переносит сознание. И в «Сопретных», и в «Ю» научно-фантастические технологии (клонирование, имплантаты различных частей тела, телепортация) сочетаются с гротескной жестокостью. В одной сцене в «Сопретных» тройка молодых людей, оснащенных имплантированными частями тела, телепортируется в «Войну и мир». Они поедают Наташу Ростову, оставляя лишь оболочку от ее тела, которая в итоге повисает на дереве перед семейным поместьем. Обыгрывание канонического текста XIX века в сочетании с гротескными деталями насилия наводит на параллели с ранними текстами Сорокина, такими как роман «Роман» (1989). Здесь тоже наблюдается пародийное столкновение ориентализма и

феминизма: Наташа, литературная героиня XIX века, не просто подвергается насилию, а полностью лишается права на существование, так как ее тело съедает китаизированная молодежь футурологической Москвы.

Начиная с «Голубого сала» (1999), наравне с заимствованиями из английского и немецкого языков, Сорокин включает в свои тексты японские и китайские лингвистические элементы, создавая таким образом постмодернистски запутанные вымышленные миры. В этих рассказах ориентальные лингвистические вставки играют скорее стилистическую, нежели семантическую роль. Однако вышеописанные сцены и детали позволяют рассматривать эти тексты как платформу для авторского диалога с дискурсом ориентализма и идеями геополитического доминирования.

В «Concretных» – тексте, написанном как пьеса и построенном на диалоге, заимствований значительно больше, а значение реплик часто теряется. Но некоторые детали вымышленного мира, так же как и в «Ю», дают представление о геополитических изменениях мирового масштаба, произошедших в будущем. Например, герои рассказа, находясь в Москве, направляются в «TRIP-КОРЧМУ», расположенную на углу улиц Вернадского и Мао Цзэдуна. Хочется думать, что автор не случайно выбрал пересечение улиц, одна из которых увековечивает одновременно и создателя теории ноосферы, и его сына – историка-евразийца, а другая названа в честь Мао – ключевой фигуры в истории Китая, естественно, наводящей на мысль о культе личности. Таким образом, в рассказе незаметно происходит постмодернистская манипуляция историей: хотя обращение Китая к коммунистической идеологии последовало под влиянием Советского Союза, в рассказе не Китай имитирует Россию, а, наоборот, Россия имитирует Китай и увековечивает его историю в названиях своих улиц.

Дирк Уффельманн, анализируя лингвистические элементы, объединяющие эти рассказы с романом «Голубое сало», утверждает, что непредсказуемое развитие сюжета, разнородный стиль повествования и многочисленные китайские вкрапления отражают намеренную «непостижимость на всех уровнях текста». Уффельманн считает эти тексты «метагерменевтическими», логично продолжающими традицию «металитературного подхода к соцреализму», заложенную Сорокиным в его ранних текстах^[571]. Это прочтение Уффельманном рассказов «Concretные» и «Ю» действительно многое объясняет. Оба рассказа построены на одном приеме – нагнетании непонятности, возникающей вследствие лингвистического остранения в «Concretных» и раблезианских гастрономических гипербола в «Ю». Однако «Голубое сало» – более

сложное произведение, оно совмещает иронию и формальный эксперимент с более широкими общественно-политическими темами. Первая половина «Голубого сала» соотносима с такими сатирическими текстами, как «День опричника», «Сахарный Кремль» и «Метель». В отличие от рассказов из «Пира» в этих произведениях Китаю придается более четко определенное социальное и историческое значение, противопоставляемое России.

«Голубое сало»: Россия китайская против России евразийской

Критика Сорокиным нового российского консерватизма прослеживается уже в «Голубом сале», где она была связана с новым топосом его произведений того времени, а именно с «синифицированной» Россией. «Голубое сало» во многом похоже на ранние соц-артистские романы Сорокина; в этом романе тексты, сочиненные клонами русских писателей, пародируют как русскую классику, так и советский «большой стиль». Однако уже здесь некоторые элементы указывают на критику развивающейся в 1990-е годы неотрадиционалистской идеологии евразийского толка. Этот критический дискурс получит продолжение в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле».

В первой части «Голубого сала» действие происходит в 2068 году, в новом геополитическом образовании – евразийской России – в мире, преобразованном после ядерной катастрофы. Общество сегрегировано: одна его часть прогрессивна и космополитична, в другой, например у якутов в Восточной Сибири, «все по-прежнему, как в V или XX веке», хотя речь этих сибиряков также свидетельствует о геополитических изменениях, произошедших в мире будущего: они «говорят на старом русском с примесью китайского»^[572]. На протяжении первых глав автор противопоставляет две субкультуры, сформировавшиеся в России после ядерного взрыва. Одна – это прокитайская интеллигенция, образованная, технически подкованная и сексуально эмансипированная. Другая – братство «Ордена Российских Землеобов» и его последователи – набожные, грубые «детки» с именами, которые отражают их славянские и тюркские корни. Землеобы организуют нападение, и метафорически, и физически направленное на прокитайских русских и на технический прогресс. Они убивают русских и китайских исследователей и крадут голубое сало, которое, как оказывается позднее, обладает необычными свойствами, о которых не знают ни исследователи, ни члены братства.

Смехотворно примитивные и brutальные землееды являются основным объектом сатиры автора. Впрочем, прогрессивные прокитайски настроенные русские не менее смешны. Их главный представитель в романе, биофилолог Борис Глогер, скорее жалок, нежели героичен: нарратив первых глав построен на нежных и ревниво-беспомощных письмах, которые Борис пишет своему бывшему любовнику в надежде на возобновление отношений. Тем не менее прогрессивные русские безобидны и милы по сравнению с главными злодеями первых глав. Землееды жестоки до абсурда, их многоуровневая иерархия власти смешна и страшна. Мануэла Ковалев, анализируя лингвистические аспекты субкультур в «Голубом сале», отмечает, что, несмотря на то что речь прокитайски настроенных русских и землеедов пестрит нецензурными выражениями, мат в этих группах используется по-разному: «В то время как в футурологическом мире Бориса Глогера использование „русмата“ не одобряется и „русмат“ заменяют псевдокитайские слова [и транслитерации настоящих китайских слов], язык землеедов неотесан и груб и включает в себя большое количество мата»^[573]. Если в речи Бориса мат замаскирован такими китайскими лексемами, как «бенхуй» (что по-китайски значит «катастрофа»), то речь землеедов откровенно вульгарна. М. Ковалев пишет, что их речь способствует шаблонному и в то же время благоговейному использованию обценной лексики: матерные слова пишутся с заглавной буквы и им сопутствуют ритуальные атрибуты братства^[574]. Безусловно, Сорокин описывает обе субкультуры с солидной долей иронии. Но русифицированные китайские заимствования, лингвистически отдаленные от русского мата, звучат более эстетично и утонченно. Они отделены от русской обценной лексики целым семантическим слоем, который читатель может преодолеть, регулярно заглядывая в китайско-русский мини-словарь, занимающий последние страницы романа. Землееды же изначально вульгарны; их речь, поведение и иерархия свидетельствуют об их преклонении перед языковым и поведенческим кодом, свойственным криминальным сообществам.

Описывая «братство», Сорокин проводит параллели между различными периодами русской истории. С одной стороны, их сложная иерархия власти напоминает запутанную партийную бюрократию советских времен. Эта параллель усилена сюжетом следующей части романа, в котором немалую роль играют Сталин и его аппаратчики. С другой стороны, имена, речь и гиперболизированная платоническая и физическая любовь землеедов к русской земле напоминают и

одновременно искажают националистическую и неотрадиционалистскую риторику неоевразийцев^[575].

Описывая «братство», Сорокин создает политическую аллегория-пародию и на советскую бюрократию, и на почвеннические элементы неоевразийства. Неоевразийство – геополитическая идеология, возникшая в 1990-е годы, – основано на идеях классического евразийства 1920-х годов и, прежде всего, возрождении сильной многонациональной империи на территории России под духовным лидерством Русской православной церкви (в некоторых вариантах – в союзе с Исламом). Философ и политолог Александр Дугин, возглавивший неоевразийское движение, расширил идеологическое пространство евразийства, добавив к нему геополитические идеи «многополярного мира». Дугин предписал России мессианскую роль государства, которое сможет противостоять североамериканскому господству в мировой экономике, политике и культуре^[576]. Неоевразийство также развивает теории славянофилов, чьи идеи соборности и идеализированные представления о крестьянских общинах повлияли на евразийцев 1920-х годов. Идеи почвенничества, развивавшиеся в конце XIX века, также оказали воздействие на неотрадиционалистов 1990-х. Такие мифологизированные темы, как возврат к корням, к земле, возрождение православных ценностей, жизнь в первозданном мире и гармонии с природой, набирали популярность в 1990-е и часто были окрашены неоевразийскими тонами. Сорокин реализует метафору возврата к корням и гротескно изображает страстный пыл «братьев» к земле, находящий телесное воплощение в непосредственном совокуплении с «Матерью-Сырой-Землей». В этой фарсовой сцене также происходит десакрализация образа «Матери-Сырой-Земли» через инцест.

В 1999 году, когда вышел роман «Голубое сало», в российской политике неоевразийство часто ассоциировалось с синосферой. В массовом понимании евразийства и неоевразийства часто подчеркивались новые политические связи между Россией и Китаем, и такой взгляд только усиливался благодаря экономическим альянсам со среднеазиатскими странами и государствами Восточной Азии. Сам Дугин также вовлек Китай в дискурс неоевразийства^[577]. Как следствие, термин «евразийство» в средствах массовой информации часто использовался для обозначения политико-экономических интересов России в Азии в целом и в Китае в частности^[578].

Речь персонажей «Голубого сала» свидетельствует о слиянии Китая и России в ближайшем будущем: интеллектуалы, члены прогрессивной

части общества, говорят на гибридном языке, свободно используя не только китайскую, но также английскую и немецкую лексику и идиомы в русских грамматических структурах. Словарь на последних страницах романа позволяет дотошному читателю найти значение почти всех иностранных вкраплений, в то время как основной текст сохраняет ауру экзотики. Хотя многие китайские лексемы создают комический эффект (как, например, омонимы русской обценной лексики), они были тщательно подобраны автором и в целом используются по назначению, хотя и не затрудняют восприятие текста читателю, не желающему заглядывать в словарь. Таким образом, основная функция, которую выполняет приложение под названием «Китайские слова и выражения, употребляемые в тексте», – отобразить безусловную синификацию вымышленного российско-евразийского мира в этом романе.

Присутствие Китая на страницах романа выражено не только в лексике. В одной главе персонажи восхваляют коктейли, приготовленные китайским коллегой, и заодно выражают свое восхищение высоким качеством товаров китайского производства, которое в XXI веке достигает настоящих вершин:

Это сильно, рипс бэйцаньди. Как и все, чего бы в наше спазматическое время ни касалась рука китайца. Все теперь работает на них, как в XX веке на американцев, в XIX на французов, в XVIII на англичан, в XVII на немцев, в XVI на итальянцев, в XV на русских. <...> Говорю без тени зависти. Хотя и не без раздражения^[579].

Эта реплика отражает метафорическую двойственность Китая. С одной стороны, Борис ставит Китай в один ряд с исторически прогрессивными западными цивилизациями. В то время как Европа (и Россия) пребывает в культурном и экономическом упадке, Китай являет собой процветающую цивилизацию, способную своим присутствием вдохнуть новую жизнь в переживающую упадок Европу, как бы отвечая Валерию Брюсову на его призыв «Грядущим гуннам»^[580]. С другой стороны, учитывая недоверие русских в 1990-е годы к товарам с биркой «сделано в Китае», эти строки можно прочесть как лукавую насмешку над технологическим потенциалом Китая.

Несмотря на некоторое раздражение Бориса экономическим прогрессом Китая, он не испытывает зависти. Как и многие из его коллег, Борис – «даньхуан – желток (кличка русского прокитайской

ориентации)»^[581]. Именно этих «желтков» с таким рвением истребляют «братья-землееды». Насмешливо-иронический постмодернистский стиль Сорокина практически не позволяет читателю различить иронические и искренние комментарии относительно русско-китайского будущего. Положительная этическая подоплека синификации России едва заметна и проявляется только в контрасте с объектом сатиры Сорокина – братьями-землеедами.

Позитивная репрезентация синификации несет на себе отпечаток империалистических устремлений России. В свое время именно тема «желтой угрозы» в текстах русских символистов послужила катализатором развития скифского движения в литературе начала XX века, которое, в свою очередь, повлияло на теоретиков классического евразийства Н. С. Трубецкого и П. И. Савицкого. В творчестве Сорокина «желтая угроза» трансформируется в ироничные размышления о возможном китайском будущем России, в то время как именно евразийские импульсы подвергаются критике. Ни автор-повествователь «Голубого сала», ни его прогрессивные герои не боятся Востока. Геополитическое будущее России в тесном союзе с Китаем – будущее, которое Сорокин моделирует в своем романе, оправдывает синификацию России с империалистической точки зрения. Если выйти за рамки риторики «желтой угрозы», то процесс, изображенный Сорокиным, показывает, как Китай становится частью имперского целого России, частью ее «самости». Таким образом, усиливается двусмысленность в отношении Сорокина к Китаю: имперский дискурс вступает в конфликт с либерально ориентированной позицией автора.

«День опричника» и «Сахарный Кремль»

Эксперименты Сорокина с китайско-русской гибридизацией продолжились в 2000-е годы. Как отмечают исследователи^[582], в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» китайский топос связан с острой критикой политического характера. В «Дне опричника» Сорокин изображает будущее России связанным с консервативным многонациональным новосредневековым православным государством, управляемым авторитарным диктатором.

М. Аптекман и Э. Клоуз пишут о диалоге евразийского и неоевразийского дискурсов в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле»^[583]. Но осязаемое присутствие синосферы противоречит антиевразийской

направленности этих текстов. Создавая синифицированную альтернативную историю развития Российского государства и приправляя текст сочными описаниями футурологических китайских гаджетов, Сорокин показывает, что Китай – и в шутку, и всерьез – является образцовой империей, на которую должна равняться Россия. Всецело вдохновляясь экономическими достижениями Китая, воображаемое Российское государство, однако, копирует только изоляционистский и авторитарный аспекты китайской политики. Россия строит «великую стену» вдоль своих границ, чтобы оградить себя от нежданных гостей и защитить верноподданных граждан.

Сохраняя свой национальный характер (вернее, характер и язык доминирующей этнической группы), сорокинский Китай распространяет свое влияние на всю Евразию и проникает в жизнь россиян. Экономика Китая сильна, все сильнее становится и ее влияние на Евразию. Китай поставляет в Россию множество товаров – от зубных щеток до самолетов. На первый взгляд, международное положение России по-прежнему стабильно и в 2028 году. В «Дне опричника» Россия грозит прекратить поставку нефти и газа в Европу и, кроме того, держит под контролем поставку нефти в Тихоокеанском регионе: «Дальневосточная труба так и будет перекрыта до челобитной от японцев»^[584]. Однако в «Сахарном Кремле», где действие происходит всего лишь несколько месяцев спустя, российский газ и нефть заканчиваются, и Китай завоевывает Россию экономически. Китайские технологии наводняют российский рынок. Хотя уже в «Дне опричника» можно обнаружить симптоматику недалекого будущего: «Китайцы расширяют поселения в Красноярске и Новосибирске»^[585]. Опричники перечисляют исключительно китайские товары, необходимые для комфортной жизни в России, такие как унитазаы, кровати, оружие, мясо, хлеб и даже боинги^[586]. Китайский язык входит в обязательную школьную программу^[587]. В то же время постоянные похвалы опричников в адрес китайских банщиков, услугами которых они регулярно пользуются, свидетельствуют и о низком статусе китайцев как обслуживающего персонала, что приводит к созданию двусмысленного образа Китая в российском обществе: с одной стороны, сильного, с другой – зависимого.

Архаичная, евразийская Россия, защищенная от Запада Великой Стеной, а от внутренних врагов опричниной, радуется каждому проявлению экономического превосходства России над Китаем. «Рубль к юаню укрепился еще на полкопейки»^[588], – сообщает государственное

телевидение. Роль американского доллара, самой стабильной валюты 1990-х и 2000-х годов, в России теперь выполняет китайский юань. Эта деталь бросает иронический свет на антизападную риторику путинской России. Опричники, жаждущие подорвать китайское господство, заводят разговор об этом за обедом со своим начальником, которого они трогательно называют Батей. За «батиным столом» идет такой разговор: «Отцы мои! Доколе России нашей великой гнуться-прогибаться перед Китаем?!»^[589] Интересно, что, когда опричники сетуют на господство Китая, они проводят параллель со «смутным временем», периодом с 1990-х до начала 2000-х, когда «прогибались мы перед Америкой поганой»^[590]. Батя подробно объясняет причины, обуславливающие необходимость экономического союза с Китаем (узнаваемая деталь, характеризующая современную международную политику России), и переключает внимание опричников на разговоры о любви к родине и священному служению Великой Руси. А в «Сахарном Кремле» иссякшие ресурсы России и экономическая зависимость от Китая приводят к тому, что, по словам опричника Комяги, российская «вселенная рушится»^[591].

М. Аптекман рассматривает «День опричника» как реакцию на «возрождение националистических евразийских движений в России в последние десятилетия»^[592]. В то же время она отмечает, что в силу «особой роли насилия в создаваемой Сорокиным сатирической картине неотрадиционалистского будущего России» роман не просто высмеивает националистический литературный утопизм, но и занимает пограничное положение между утопической и антиутопической модальностями, являясь «открытым» нарративом, не допускающим единственно верной идеологической трактовки^[593]. Отношение Сорокина к евразийству явно негативное, и он сатирически изображает все черты созданной его воображением неотрадиционалистской России, которые имеют какое-либо отношение к евразийству. В то же время, отмечая дистопические аспекты «Дня опричника», М. Аптекман пишет о бурном отклике на эту повесть со стороны лидера националистического Союза Православных Опричников, который превозносил его как образец того, «как русские должны поступать»^[594].

Я согласна с тем, что «День опричника» отражает евразийские тенденции начала 2000-х в России, однако присутствие в романе синосферы усиливает его критическую направленность, придавая ему черты определенно антитрадиционалистского идеологического текста. Образ Китая используется с двоякой целью: для создания альтернативной

картины будущего России и как ироническое осмысление имперских стремлений России достичь культурного и экономического превосходства в Евразии.

Закат России: Китай как новый Запад в «Метели»

Китай играет довольно сложную роль в повести «Метель». И здесь китайские мотивы вплетены в критический дискурс, однако в «Метели» эта критика становится более тонкой, чем в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», и отражает скорее ностальгию автора по утраченной русской культуре, чем недовольство современной политической ситуацией в стране. Китайские мотивы, казалось бы незначительные по объему текста, тем не менее занимают семантически сильную позицию на последних страницах повести. В художественном мире «Метели» Китай является экономическим спасителем России, в то же время способствуя духовному упадку страны и растущей жажде потребления.

Идеи Мережковского, сформулированные в начале XX века, помогают раскрыть символизм образа Китая в «Метели». В статье «Грядущий хам» Мережковский писал о том, что позитивизм представляет собой главную угрозу европейской цивилизации. Развивая мысли Герцена и Милля, Мережковский пишет, что позитивизм уже «сделался религией в Китае» и то же самое происходит в Европе. Позитивизм превращается в «бессознательную религию, которая стремится упразднить и заменить собою все бывшие религии»^[595]. Отрицая все, что не является «чувственным» или осязаемым, позитивизм, пишет Мережковский, отрицает «сверхчувственный мир»^[596]. Вследствие преобладания позитивизма «мещанство» властвует в Китае, и Мережковский, как и Герцен, предвидит конец европейской и русской цивилизации из-за «мещанской мелкоты», которая уже давно охватила Китай. Мережковский писал эти строки после исторического поражения русского флота в битве при Цусиме и как бы разделял сферы влияния восточного позитивизма на японскую, которая уже победила Россию, и китайскую, которая захватит Европу с помощью «мягкой силы»: «Япония победила Россию. Китай победит Европу, если только в ней самой не совершится великий духовный переворот, который опрокинет вверх дном последние метафизические основы ее культуры и позволит противопоставить пушкам позитивного Востока не одни пушки позитивного Запада, а кое-что более реальное, более истинное»^[597].

Спустя столетие повесть Сорокина, по сути, превращает Китай в очередную Японию: Китай развивает не только максимально позитивистское мировоззрение, но и алгоритм действий, который позволит захватить если не весь мир, то уж точно Россию и Евразию. Идеи Мережковского, Милля и Герцена отражаются в сознании главного героя повести – русского интеллигента, доктора Платона Ильича Гарина. Его глазами читатель видит гражданскую апатию современной России и растущее «мещанство», говоря языком Мережковского, изобразившего Россию бессильной перед уверенным превосходством Китая. Однако и сам Гарин, воплощающий, казалось бы, благородные мысли о духовном спасении России, изображен с высокой долей иронии, что позволяет подвергнуть сомнению его идеалы.

Платон Ильич, скромный «чеховский» интеллигент, по сути пытается спасти Россию от эпидемии тоталитаризма и жестокости. Чума, которую доктор пытается остановить, – это, как и полагается в гротескном мире Сорокина, привозной боливийский вирус, который превращает умерших и похороненных крестьян («мертвых душ») в кровожадных зомби. Вирус распространяется через укусы и царапины, которые зомби наносят живым людям. Русская классика, жестокость и абсурд сосуществуют в текстах Сорокина уже давно. Но ужасных зомби, стирающих целые деревни с лица земли, можно рассматривать и как метафору «мещанства», борьбу с которым Гарин считает основной целью своей жизни; спасение людей – это, как Гарин вдохновенно заявляет после наркотического экстаза, – его «жизненный путь»^[598].

Следуя за Гариним по российским дорогам, читатель напрямую сталкивается с невежеством русского общества. Это невежество «питается» средствами массовой информации, находящимися под тотальным государственным контролем. «Метельная» Россия находится в застое. Те ее граждане, что не принимают неотрадиционализм, находят спасение в наркотиках. Государственные телеканалы показывают только три программы: государственные новости, ежедневные трансляции церковной службы и бесконечные концерты народной песни и танца – прозрачный намек на реакционное российское телевидение 2000-х и 2010-х годов, которое напоминает телевидение советских времен с той лишь разницей, что коммунистическая идеология заменяется православной^[599]. В домах зажиточных крестьян, которые придерживаются традиционных политических взглядов, среди типичных предметов быта можно увидеть портрет государя и его дочерей в «светящейся» рамке, двустовлку, автомат

Калашникова и самогонный аппарат^[600]. Такое обустройство дома свидетельствует о безоговорочном почтении к авторитарному правителю и готовности крестьян оказать ему вооруженную поддержку и, конечно же, выпить – и за его здоровье, и просто так. Описание такого хозяйства позволяет провести параллели между традиционалистскими тенденциями в России 2000–2010-х и Россией будущего, изображенной в повести «Метель».

Больше всех преуспевают в мире «Метели» казахские наркодилеры «Витаминдеры». В этническом, лингвистическом и физическом плане они более, чем какие-либо другие персонажи повести, совмещают в себе элементы славянского и азиатского миров, создавая миниатюрную евразийскую идиллию, изображенную, естественно, с немалой долей иронии^[601]. Эти «коренастые казахи» существуют за счет спроса на эскапизм: они производят и продают наркотики. В сорокинском мире наркотики важнее витаминов, и Платон Ильич рад набрести на их производителей:

– Витаминдеры, качнул малахаем доктор и устало рассмеялся. – Вот угораздило встретить!

Но он был доволен: от ровного, прочного, неколебимого на ветру шатра веяло победой человечества над слепой стихией^[602].

Предлагая бегство от реальности в наркотические сны, евразийская компания в «Метели» является альтернативой одновременно двум мировоззрениям: исчезающей европейской России XIX века, которую пытается возродить Платон Ильич, и прогрессивному, но «мещанскому» Китаю, который олицетворяют спасители Платона Ильича в конце повести. Однако, предлагая альтернативу реальности, новейший наркотик витаминдеров ее нормализует: возвращаясь из мучительных наркотических снов в реальность – какой бы мрачной она прежде ни казалась, – пользователи испытывают прилив радости от обыденного существования в заметленной России.

«Метель» была написана через двенадцать лет после публикации «Голубого сала», и образ Китая, и его экспансия в Россию получают здесь другую окраску. Позиция Китая представлена как в позитивном свете, так и в имплицитно негативном. С одной стороны, в конце повести китайцы спасают главного героя, который видит себя олицетворением духовной, мыслящей России, от смерти. С другой стороны, они символизируют «мещанство», разрушающее последние проявления гуманности и

бескорыстия в среде унылой общественной стагнации, разлагаемой алкоголизмом. На протяжении всей повести Платон Ильич часто размышляет о меркантильной мелочности и мещанском потребительстве, которыми он окружен:

Прав этот Козьма – сколько же ненужных вещей в мире... Их изготавливают, развозят на обозах по городам и деревням, уговаривают людей покупать, наживаясь на безвкусице. И люди покупают, радуются, не замечая никчемности, глупости этой вещи...^[603]

Однако сам Гарин наделен чертами, которые иронически подрывают его напускную духовность. Уверенный в собственной правоте и своем особом предназначении, Гарин всегда находится в состоянии «сосредоточенного недовольства» из-за того, что все якобы мешает ему «исполнить то очень важное и единственно возможное, на что [он] предопределен судьбою»^[604]. Его «целеустремленное лицо», однако, имеет «заплывшие глаза» любителя выпить, и, как читатель узнает позднее, Гарин не отказывает себе и в плотских наслаждениях с зажиточной крестьянской бабой – «пухлой» мельничихой, а возможность попробовать новый наркотик вызывает у Гарина «возбужденное шмыганье носом» и нервный смех^[605]. Его «пошлые»^[606], как он сам понимает, желания таким образом берут верх над чувством долга перед больными крестьянами, и доктор в очередной раз откладывает отъезд. Хотя автор и иронизирует над взглядами «идеалистической интеллигенции», изображая слабости Гарина, наиболее отчетливый контрапункт доктору представляет образ возницы Козьмы по прозвищу Перхуша.

Козьма, «низкорослый, худощавый мужик», живет в «старой, сильно осевшей избе», где из мебели «доктор заметил лишь сундук да железную кровать»^[607]. На протяжении всей повести он ничего не требует для себя, а заботится только о своих лошадках. Он не назначает высокую цену за свои услуги, довольствуется немногим и радуется простому куску хлеба и теплему углу. Во многом Перхуша карикатурен, но его прототип благороден – это скромный и самоотверженный толстовский крестьянин из «Хозяина и работника». С помощью Перхуши читателю раскрывается стереотипическое видение Китая в художественном мире «Метели». По мнению Перхуши, китайцы – меркантильный народ, который наравне с цыганами торгуется на рынках, скупая и продавая лошадей^[608].

На протяжении всей повести доктор и его ямщик продолжают сражаться с метафорической снежной бурей невежества, но в результате терпят поражение. Интеллигент Сорокина находится в той же ситуации, что и интеллигенция, которую Мережковский описал в «Грядущем хаме». Они загнаны в тупик: с одной стороны, над ними довлеет авторитарное правительство, с другой – их угнетает невежество и «мещанство» масс:

Кажется, нет в мире положения более безвыходного, чем то, в котором очутилась русская интеллигенция, – положение между двумя гнетами: гнетом сверху, самодержавного строя, и гнетом снизу, темной народной стихии, не столько ненавидящей, сколько непонимающей, – но иногда непонимание хуже всякой ненависти. <...> а пока все-таки участь русского интеллигента, участь зерна пшеничного – быть раздавленным, размолотым – участь трагическая. Тут уж не до мещанства, не до жиру, быть бы живу!
[\[609\]](#)

Любопытно, что для Гарина «гнетом сверху» является не просто авторитарность нового средневековья, которую можно было бы ожидать от сорокинской повести после «Дня опричника». В традициях своей ранней прозы Сорокин успешно возрождает язык советской бюрократии, и Гарин вещает о «жизни честных тружеников», которых может спасти его вакцина, готовится «писать объяснительную» из-за задержки в доставке вакцины, и обвиняет своего ямщика в саботаже[\[610\]](#). Ямщик Козьма – это и есть «гнет снизу»: непонимание, нерасторопность и даже забота Козьмы о лошадях воспринимается доктором и как невежество, и как активное противостояние «высоким» задачам и порывам самого Гарина.

Но, говоря языком совдепии, доктор также владеет и китайским. Россия безнадежна, а Китай, по крайней мере, предлагает физическое спасение бедному интеллигенту. Описывая финальную сцену (сорокинскую версию рассказа Толстого), автор выдвигает на первый план возрастающий потребительский утилитаризм Китая. Китайцев, которые нашли сани доктора и обнаружили мертвого Перхушу, защитившего лошадей и доктора от мороза, интересовало прежде всего то, как спасти лошадей редкой породы и обчистить карманы мертвого возницы. Поначалу они даже не обратили внимания на состояние доктора. Заметив доктора и его сани, главный китаец говорит: «Шон, тащи сюда какой-нибудь мешок, тут полно малых лошадей»[\[611\]](#). Однако никто другой не способен спасти доктора. Гуманистические порывы врача не вписываются в воображаемую Россию

XXI века, они пресекаются его собственными слабостями; зато Китай достаточно органично встраивается в новую, выхолощенную неотрадиционализмом Россию.

В «Метели» Сорокин представляет китайскую экспансию в России как неизбежное развитие мировой истории. Вторжение китайцев разрушит европейскую Россию провинциальных докторов и скромных интеллигентов. В то же время попытка сохранить «чеховскую» Россию безнадежна, поскольку ее уже заменила консервативная Россия-Евразия, а чеховские интеллигенты навсегда подчинены бюрократии и подвержены человеческим слабостям потребительства. Проблеск надежды, который появился в либеральные 1990-е, погас, по мнению Сорокина, с укреплением новой власти авторитарной элиты в конце десятилетия^[612].

Сорокин считает проникновение Китая в российскую жизнь одновременно неизбежным и абсурдным явлением: несмотря на то что в течение многих веков культура России попеременно тяготела то к Западу, то к Востоку, Китай, как правило, исключался из этой дихотомии^[613]. Тем не менее тексты Сорокина показывают, что синификация – неизбежный результат политического и экономического развития в XX веке. В интервью, данном автору этой статьи, Сорокин сказал, что, хотя китайская экспансия и неизбежна, он не испытывает враждебных чувств к Китаю. Он указал, что изобилие китайских элементов в его текстах служит доказательством его позитивной оценки развития общей русско-китайской истории^[614]. Синтез России и Китая представляется Сорокину явлением в некоторой степени эстетическим. В другом интервью он отмечал, что его «завораживает идея китайской гегемонии. Завораживает идея алхимического брака между Китаем и Россией. Мне кажется, из этого может выйти нечто великолепное»^[615].

В начале 2000-х большинство русских граждан не разделяли взглядов Сорокина на российско-китайские отношения. Социологические опросы, проводимые в эти годы, и публикации в СМИ свидетельствовали о гораздо более скептических и даже алармистских настроениях^[616]. Однако последующие опросы показывают, насколько дальновиден был Сорокин как социолог: по данным «Левада-Центра», между 2003 и 2011 годами практически каждый год все больше русских считали Китай скорее союзником России, чем ее соперником^[617].

Однако Сорокин, оставаясь верным иронии и двусмысленности, характерным для постмодернизма, рисует более сложный, неоднозначный образ Китая. Несмотря на положительное отношение к Китаю, выраженное

во многих интервью, в «Метели» образ Китая – это, с одной стороны, образ экономической и потребительской силы, которая сокрушит «сверхчувственный мир» России вместе с его гуманистически настроенной интеллигенцией. С другой стороны, Сорокин показывает, что Китай способен влить новые силы и создать новую эстетику в выхолощенном советско-российском пространстве. Мережковский считал, что победить «мещанство» и «грядущее хамство» сможет только пришествие и полное принятие христианства^[618]. Платон Ильич, герой сорокинской «Метели», видит спасение в индивидуализме и гуманизме, унаследованных от прежних поколений русской интеллигенции и вдохновленных идеями европейского Просвещения. Сорокин же предлагает альтернативное решение, в котором эстетическое «великолепие» от «алхимического брака» между Россией и Китаем сыграет роль апокалиптически-очистительной метели Блока, чьи строки Сорокин не случайно выбирает в качестве эпиграфа к своей повести.

Kulturpolitik и «мягкая сила» Китая в фильме «Мишень»

С 2007 по 2011 год Сорокин сотрудничал с режиссером Александром Зельдовичем во время съемок фильма «Мишень» (2011). Фильм повествует о жизни московской элиты 2020 года – его герои Виктор, «министр недр и природных ресурсов Российской Федерации», его жена Зоя и ее любовник, высокопоставленный таможенник Николай. «Мишень» пытается определить причины и вообразить последствия тотального уныния и апатии, царящих в современном российском обществе. Сюжет фильма, так же как и многие детали из жизни отдельных персонажей, сливается в общий приговор элите, которая сложилась на рубеже XX–XXI веков, когда Россия вернулась к авторитарным стратегиям в своей политике.

Появившись на экранах в 2011 году, этот фильм развивает приемы, заявленные десятилетием раньше в «Голубом сале». Китайские элементы кажутся вполне органичными в мире «Мишени» и производят даже более сильное впечатление, чем в «Голубом сале», благодаря аудиовизуальным эффектам кинематографа. В целом герои принимают и даже приветствуют китайско-российскую интеграцию. Фильм начинается с разговора между Виктором и китайским журналистом, который пишет его биографию. Виктор свободно говорит по-китайски и рад тому, что о его жизни узнает «миллиард [китайских] читателей»^[619].

На протяжении своей истории Россия использовала «мягкую силу» для

усиления своего политического влияния в Евразии, особенно в советский период. Но в реальности «Мишени» имеются многочисленные доказательства того, что китайская культура доминирует в мире, в котором Россия достигла экономического благосостояния и даже контролирует наиболее мощный капитал Китая – производимые им товары. В 2000-е годы «мягкая сила» Китая – это популярная тема научных исследований^[620], и «Мишень» предлагает своеобразную интерпретацию этого сюжета, изображая имплицитное соперничество между китайской и российской сферами культурного влияния.

В этом фильме Россия сохраняет сильную экономику благодаря своей огромной территории, простирающейся через большую часть Евразии, от Желтого моря до Атлантики и Арктики, как с энтузиазмом патриота говорит Николай, высокопоставленный офицер таможенной службы. Благодаря своему географическому положению Россия контролирует самый длинный участок международной трассы, связывающей Гуанчжоу с Парижем, множество рядов которой забиты китайскими грузовиками. Николай говорит: «Это не просто дорога, это – кровеносная система континента. На запад – артерия; на восток – вена». Таким образом, Россия поддерживает свое экономическое могущество, взимая плату за транзит и обязывая транзитников покупать страховки на мириады грузовиков, направляющихся с востока на запад и обратно. Таможня, однако, остается единственной сферой, в которой Россия сохраняет превосходство над Китаем.

На протяжении остальной части фильма русской культуре не удается доминировать в пространственно-временном будущем Евразии. Россия не может преодолеть влияние Китая на культуру в широком смысле, и ее элементы проникают в повседневную жизнь москвичей. Московские здания увешаны рекламными плакатами китайских компаний. Со свойственной Сорокину иронией, в Москве 2020-го интертекстуальны даже билборды – на памятниках московского конструктивизма видна реклама китайских пылесосов под названием «Ли Куй. Пылесосы восьмого поколения. 黑旋风 (kit. Черный вихрь)», отсылающая читателя, владеющего китайским, к классическому китайскому роману Ши Найяна «Речные заводы». На протяжении фильма герои фильма цитируют Лао Цзы, и его философская позиция, заявляющая о главенствовании в мире природных процессов над людьми, отражает взгляды главных персонажей. Виктор говорит, что «управлять все равно, что дирижировать комарами», и его вера в силу природы отражается в поиске этических качеств природных ископаемых. Позднее ведущая радишоу, посвященного изучению

китайского языка, приводит цитату Лао Цзы на эту же тему, которая закомуфлирована прямым использованием китайского языка: 天地相合, 以降甘露, 民莫之令而自均。 (*kit.* «Когда небо совокупляется с землей, то спускается роса на землю, чего человек не в состоянии устроить [заставить творить]»)^[621].

Китаизация настолько намеренна, что даже начальные титры стилизованы под китайские иероглифы. Китайская музыка, как диегетическая, так и недиегетическая, преобладает в саундтреке. Китайский струнный дуэт, состоящий из эрху и пиба, развлекает московскую публику в престижном ресторане. Звуки бамбуковой флейты создают фон для многих диалогов в фильме. Уроки китайского языка «Китайский для чайников» в популярном радишоу, которое ведет одна из главных героинь фильма, демонстрируют культурную притягательность Китая для россиян, проявляющуюся в росте популярности китайского языка.

Звучание китайского языка приобретает сексуальные ассоциации, что в общественном поп-культурном понимании раньше было свойственно только французскому. Любовная линия одного из героев фильма начинается с того, что он очарован голосом женщины, дающей уроки китайского по радио. Если рассматривать репрезентацию китайского языка сквозь призму саидовской теории ориентализма как языка не просто «другого», но языка – женского, то Китай, в этой перспективе, становится экзотической периферией, экзотическим «Востоком», который можно подчинить себе, только познавая его, воспроизводя знания о нем и создавая его репрезентацию^[622]. Изучение китайского языка, совмещенное со страстью к женщине, знающей этот язык, таким образом является функциональной метафорой ориенталистского познания. Тот факт, что ведущую радишоу играет не русская, а сербская актриса, чей акцент замечен в русской речи, только поддерживает ориенталистский аспект ее роли. В то время как в рассказах «Ю» и «Сонcretные» можно было различить постмодернистскую иронию над ориенталистскими клише, в «Мишени» Сорокин с Зельдовичем сами применяют ориенталистские клише к китайской культуре.

Возможно, для противодействия растущему китайскому влиянию на Россию и для того, чтобы отразить широко распространенные антикитайские настроения в России XXI века, в сценарий включены сцены, в которых Николай – наиболее маскулинный персонаж фильма – повергает китайцев психологическому и физическому насилию. В первой сцене

Николаю сообщают о трех китайских грузовиках, замеченных на международной трассе и не застрахованных в российском агентстве. Направляясь к месту, где произошел инцидент, Николай дает приказ задержать китайцев. Помимо задержания, по прибытии на место происшествия Николай демонстрирует свою власть над китайцами, правда, пока еще не выходя за рамки дозволенного. Грузовики перегоняются в сервисную зону, а на вопрос китайских водителей о том, что же им теперь делать, Николай снисходительно отвечает: «Перейти на ту сторону. Поднять руки. Голосуйте!» Позднее в фильме латентная неприязнь Николая к китайцам в сочетании с сексуальной и психологической фрустрацией перерастает в ненависть. Эта ненависть спровоцирована вызовом, который бросил его маскулинности китайский бизнесмен, чью фуру Николай ранее задержал. Выяснение отношений достигает кульминации, когда в гротескном порыве ненависти Николай убивает китайца ударом чайника по голове и насмерть протыкает его коллегу длинным носиком этого же чайника.

Ирония в отношении синосферы в «Мишени» сменяется одновременно искренними раздражением и восхищением. Герои пользуются технологическими достижениями Китая и поддаются под влияние его культурной и экономической мощи. Иногда эти чувства сменяются страхом, что Китай добьется политического господства, таким образом, вновь вводится и укореняется мысль о так называемой «желтой угрозе». То, как Сорокин изображает унижение и убийство китайцев, свидетельствует о уязвленности русского коллективного эго китайской угрозой российскому имперскому влиянию. Одобрение героями русско-китайской интеграции перемежается с защитной реакцией, глубоко засевшей в уязвленном имперском самосознании. Таким образом, в фильме представлено противоречивое отношение русских персонажей к глобализации, и в частности к синификации.

Заключение

Стремительное восстановление китайской экономики после глобального экономического кризиса 2008 года повлияло на меняющееся отношение к Китаю в России и на Западе. Роль Китая в творчестве Сорокина также поменялась. В некоторых произведениях восхищение Сорокина синосферой переходит в саидовский ориентализм. В других Сорокин, как и подобает либеральному интеллектуалу, проникается идеями

глобализации и осуждает имперские амбиции России, сравнивая ее с Китаем – как в историческом, так и в метафорическом плане. Некоторые персонажи Сорокина беспокоятся о «желтой угрозе», другие – и иронично, и всерьез – заставляют задуматься об общем китайско-российском будущем. Но, несмотря на то что социально-политический подтекст играет значительную роль в китайских текстах Сорокина, его увлечение Китаем развивается на фоне эстетического интереса и метафизического любопытства, связанного с, казалось бы, неизбежным и исторически предначертанным слиянием России и Китая.

Именно физическое воплощение слияния России и Китая, их имперской целостности, которое наблюдается во многих текстах, является как раз тем феноменом, который вызывает эстетический интерес писателя. Начинаясь с физиологии^[623], этот интерес в конце концов воплощается лингвистически и аудиовизуально. Испещренный китайскими лингвистическими вкраплениями и реалиями китайской культуры, текст обретает экзотический ореол; он может быть и неясным, намеренно непонятным, и вполне отчетливо производить комический эффект (как, например, в случае омонимичной обценной лексики в «Голубом сале» и русско-китайских каламбуров в «Сахарном Кремле»). Китайская речь может исходить одновременно и из уст пышущих здоровьем китайцев, и от хилого замерзшего интеллигента. Китайский – это и новый язык любви, и язык политзаключенных, сосланных в трудовой лагерь, и диалект «желтков» – биофилологов со станции, разрабатывающей «голубое сало».

Разнообразие лингвистических и стилистических функций китайского языка в русской среде делает синосферу богатым источником как формы, так и содержания текстов Сорокина начиная с «Голубого сала». Таким образом, совмещение различных лексических пластов, метафор и аллюзий, основывающихся на китайских реалиях, и создание миров, в которых изображается исторический, культурный и лингвистический синтез России и Китая, сочетающийся с критической оценкой автором этого нового русско-китайского имперского единства, формирует узнаваемый авторский стиль, который характеризует тексты Сорокина XXI века^[624].

Медийные миры Владимира Сорокина

От постмодернизма к постмедиа, или Скандал и логика раннего путинизма^[625]

Влад Струков

0. Введение: литература без кино, или медиа без СМИ^[626]

Однажды, пытаясь ответить на вопрос, что такое кинематограф, российский теоретик кино и медиа Юрий Цивьян вспомнил свой разговор с историком литературы Романом Тименчиком:

Я спросил у него, что он думает о Владимире Сорокине, моем любимом русскоязычном современном авторе; он сказал, что ему тоже нравятся книги Сорокина, но, конечно, добавил он, это вот такая литература, и тут Тименчик сделал быстрое движение пальцами рук, как будто он печатает на воображаемой клавиатуре компьютера^[627].

Этот анекдот интересен мне по ряду причин. Во-первых, он доказывает, что невозможно описать какой-то вид искусства или медиа в его собственных рамках, его же терминами. Так, Цивьян обращается к истории литературы, чтобы объяснить эволюцию кинематографа, при этом он меняет само существо вопроса: вместо того чтобы рассуждать о природе кино, Цивьян начинает отыскивать параллели в других формах культуры, а следовательно, подменяет качественные характеристики сравнительными. Закономерен вопрос: можно ли определить, что такое литература с точки зрения кинематографа? Для меня это скорее проблема интермедиального взаимодействия, которая требует отдельного рассмотрения. Во-вторых, если в центре дискуссии оказываются константы искусства, то почему технологические перемены привлекают столь пристальное внимание исследователей^[628]. В данном случае вряд ли Цивьян и Тименчик обсуждают, как именно Сорокин создает свои произведения, шариковой ручкой или на клавиатуре компьютера, скорее они подмечают некую глобальную переменную качества письма, связанную с цифровой эпохой: не

сосредоточенный нажим пера на бумагу, а легкое, почти воздушное скольжение по компьютерной клавиатуре. Значит, литература приобретает некий новый вид и статус культурного производства, для которого очень важен корпоральный элемент, или «поворот к телу», при котором движение рук описывает способ производства литературы, как будто речь идет о живописи или музыке. Наконец, выбор Владимира Сорокина в качестве примера такого «литературного музицирования» показателен тем, что он описывает новое поле русской литературы: это не только переход от русского или российского к русскоязычному, глобальному канону^[629], но и переход к литературе как к некой форме перформанса, интермедийного переноса и технологического фланирования.

Еще в начале XX века Вирджиния Вулф и Джозеф Конрад проводили параллели между практикой письма и практикой фланирования в индустриальной городской среде^[630]. Для обоих писателей прогулки по Лондону, возможность раствориться в его имперской суеде были способами сотворчества, то есть перенесения собственно литературного процесса в плоскость урбанистического ландшафта. В русском контексте документальное кино Дзиги Вертова 1920-х годов координирует не только работу глаза и киноаппарата, но и тела и городской среды в целом, когда *смотреть* означает *быть частью* нового индустриального пространства. Эти аналогии делают Владимира Сорокина одновременно модернистским и постмодернистским писателем: в случае, рассказанном Цивьяном, скольжение рук по воображаемой клавиатуре компьютера есть соприкосновение тела писателя, его художественного «я» с некой новой реальностью, новой модерностью, которая, с одной стороны, дана нам в ощущениях, а с другой – есть субстанция воображаемая, эфемерная, символическая. Сорокин и его творчество представляют собой взаимодействие с этой новой средой, медиальностью как областью существования современных субъективностей. Как следует из случая, рассказанного Цивьяном, для Сорокина погружение в медиальные миры – это не критика новой культуры, как, например, для Виктора Пелевина, который рассуждает о симулякре телевидения в «Поколении П» (1999), или для Бориса Акунина, который изображает геймификацию социальных процессов в романе «Квест» (2009), построенном как компьютерная игра. Для Сорокина медиальность – это и есть новая художественность, внутри которой проходит его творческое фланирование.

Здесь мне следует сделать дополнительное терминологическое уточнение, а именно объяснить разницу между понятиями «СМИ»

и «медиа». В русскоязычной традиции есть два схожих термина: «СМИ», то есть «средства массовой информации», и «СМК» – средства массовой коммуникации. Первый термин описывает систему средств общественной передачи информации при помощи разных технических средств. Второй включает идеологическую составляющую: термин появился в 1920-е годы для обозначения новых форм массовой коммуникации, таких как постеры, радио и кинематограф. В этот же период появилось убеждение, что средства массовой коммуникации могут производить сообщения, которые воздействуют на массовое сознание путем убеждения или пропаганды. В английском языке используются несколько другие термины: «mass communication» (массовая коммуникация) включает самые разные виды передачи информации большому количеству людей и целым социальным группам, например рекламу и пиар. Иными словами, в английском языке понятие «массовая коммуникация» более ориентировано на виды и формы передачи сообщения; однако так же, как и русский термин СМК, «массовая коммуникация» обязательно включает фактор воздействия на мнение людей, например за счет создания повестки дня (*agenda setting*), когда людей не столько заставляют думать определенным способом, сколько вынуждают думать об определенных фактах и событиях, включенных в повестку, и не думать о тех, которые остались в стороне от нее^[631]. На мой взгляд, термины «СМИ», «СМК» и «массовая коммуникация» описывают медийную ситуацию до появления сети Интернет, когда информация распространялась из единого центра множеству потребителей. В настоящее время – когда коммуникация происходит по принципу «все для всех» (*many to many*) или, наоборот, в рамках частных каналов связи, таких как *Snapchat*, когда сообщение удаляется через несколько секунд после прочтения, то есть невозможна или является непредпочтительной дальнейшая ретрансляция сообщения, – прежние представления о средствах массовой коммуникации и их воздействии кажутся неуместными.

Еще больше путаницы с термином «media»: с одной стороны, он обозначает все существующие виды передачи информации, такие как рекламные медиа, социальные сети, записывающие устройства и так далее. С другой – термин *медиа* обозначает саму технику исполнения сообщения, то есть подчеркивает материальный характер носителя информации: гуашь, целлулоид, цифровой код и прочее. В последнее время в связи с процессом конвергенции разных типов коммуникации, например объединение телевидения и социальных сетей, термин медиа стал использоваться в еще более широком контексте для обозначения структур, пространств и каналов, в которых создаются новые смыслы. Так, например, онлайн-овые

интерактивные компьютерные игры можно обозначить термином «средства массовой коммуникации», так как они позволяют передавать сообщения между большими группами участников. Понятие медиа – в его первом смысле – описывает средства построения игровых условий в компьютерных играх, а во втором – дает представление о том, как строятся, функционируют и разрушаются пространства человеческого взаимодействия на базе цифрового кода. В настоящей работе я использую термин «медиа» в значении среды (*ecology*) производства и существования культурного смысла. Соответственно, я пытаюсь показать конфликт между Сорокиным и государством как конфликт разных представлений о медиальной сфере современности, как конфликт медиа и СМИ.

Действительно, с 2010 года российское правительство внедрило десятки законов, регламентирующих способы коммуникации: во всех документах главным является термин «СМИ»: к этой группе были причислены блогеры, агрегаторы новостей и так далее (см., например, обсуждение закона о блогерах, о новостных агрегаторах и, наконец, «пакет Яровой»^[632]).

Вместо того чтобы расширить само представление о современной медийной практике, правительство по-прежнему представляет и регулирует новые медиа в категориях старых медиа (я сделал такое предположение десять лет назад^[633]; в этом смысле меня удивляет статичность и предсказуемость поведения российского правительства в области СМИ). В этом проявляется политическая недалекость современного руководства и его ориентированность на традиционные формы экономики, то есть добычу и экспорт полезных ископаемых, но никак не на развитие символической и цифровой экономики XXI века^[634]. Сорокин очень рано заметил «заикленность» такого типа мышления, культурного регулирования и материального производства: в романе «Голубое сало» клонирование первых руководителей Советского государства, а также радости анального секса, которому предаются персонажи, являются метафорой такого рода восприятия новой медиальной действительности.

Для того чтобы проанализировать конфликт между разными формами культурного производства, медиа и дискурса (два вида постмодернизма), которые представлены фигурами Сорокина и российского правительства, я разбираю современные теории медиа и интермедиальности в контексте творчества Сорокина (часть 1). Затем я попытаюсь осмыслить медиальные скандалы, вызванные публикацией романа Сорокина «Голубое сало», которые, на мой взгляд, стали первым симптомом построения нового

биополитического порядка^[635] в России в 2000-е годы (часть 2). Наконец, в 3-й части я обращаюсь к одному из самых последних проектов Сорокина – выставке его живописных работ на биеннале современного искусства в Венеции, – для того чтобы проанализировать логику новой культурной практики в ее постмедиальной, то есть пост-СМИ и постскандалной стадии. Последняя часть также играет роль заключения. Мои размышления основаны на анализе произведений Сорокина (романы, живопись, фотографии, публикации в СМИ) и медиадискурса. Для этого путем использования поисковых слов и комбинаций была проведена выборка публикаций в русскоязычных СМИ^[636]. Интервью с журналистами и медиапрактиками^[637] также позволили реконструировать медиадискурс начала 2000-х годов.

1. Сорокин – интермедиальная фигура

Уже в детстве и раннем подростковом возрасте Сорокин соприкасается с не-литературными, не-текстовыми формами творчества. На протяжении четырех лет Сорокин посещает занятия по живописи и рисунку в элитной изостудии при ГМИИ имени Пушкина. Конечно, это был кружок, а не настоящая художественная школа, однако, как у любого советского кружка, у этой студии была идеологическая метазадача по развитию творческой фантазии благодаря лекциям и обсуждениям объектов искусства, а также непосредственной работе за мольбертом. Сорокин неоднократно вспоминает этот опыт как основополагающий в его творчестве^[638]. Можно сказать, что в случае с Сорокиным художественная практика предшествует литературному творчеству, однако мне бы хотелось предложить другую трактовку, а именно восприятие его работы как практики, существующей на пересечении медиальных пространств, то есть выделить в его творчестве форму интересубъективной и интермедиальной композиции^[639]. Неудивительно, что впоследствии (в начале 1970-х) Сорокин начал самостоятельно заниматься графикой и оформлять книги. На мой взгляд, это было не только шагом советского творческого эскапизма, но и опытом сенсорного познания форм и структур языка и дискурсивного *прощупывания* художественного образа. Конечно, кросс-дискурсивные прочтения смысла лежат в основе всего концептуализма, например в восприятии и изображении слова как фигуративного элемента. Слово становится объектом прямого представления, живописания его материальной оболочки, букв, что можно наблюдать в творчестве Эрика

Булатова и Гриши Брускина. Однако, по моему мнению, Сорокин выделяется тем, что он не только включается в игру по репрезентации одного медиума в форме и контексте другого, но и потому, что его высказывание изначально метадискурсивно и полимедийно.

Широко известно, что творчество Сорокина включает в себя эксперименты в других видах искусства, в частности в живописи, графике, иллюстрации, кинематографе, фотографии, перформансе. Кажется, что Сорокин всегда говорит с позиции другого вида медиа, что, в его понимании, составляет поливариативность постмодернизма – это и семантическая игра, и нелинейное конструирование персонажей, и работа с литературным текстом как медиальной конструкцией (подчеркиваю, медиальной, а не «СМИ»). Так, например, Сорокин впервые обратился к широкому российскому читателю в 1992 году; тогда был опубликован его роман «Очередь», который вышел в журнале «Искусство кино», а значит, роман и его автор были помещены в мультисенсорную рамку кинематографа через журнал, который посвящен кино в русскоязычном пространстве. Очень часто в анализе творчества Сорокина используется концепция конфликта языка и речи, или языка и контекста, или конфликт литературного высказывания и канона/традиции^[640]. При этом критики с удивительным постоянством заявляют о том, что тексты и высказывания Сорокина образуют единое смысловое поле. Так, Дмитрий Шаманский в своей критической заметке пишет:

...анализировать все произведения этого автора было бы занятием утомительным и вряд ли продуктивным, ибо после чтения любых трех-четырех из них становится ясно, что ни одно не обладает индивидуальными чертами: все они сливаются в некий единый текст, которому нет ни начала, ни конца^[641].

Я бы хотел расширить эту концепцию творчества Сорокина и постараться рассмотреть его как медиальное высказывание, в котором он ставит вопрос о границах не только литературных жанров, идеологических дискурсов, языковых и культурных конструкций, но и о сути медиальности как формы бытования сообщения, как некой метаоболочки высказывания – неизбежной, а потому притягательной для Сорокина телесности самой мысли.

Марк Липовецкий видит эту особенность творчества Сорокина в несколько иной плоскости; исследователь вводит термин «карнализация» для описания процесса перевода вербального в телесное в литературном

творчестве Сорокина: перевод «дискурсивных и риторических конструкций („букв на бумаге“) на язык телесных жестов (персонажных) и реакций (читательских). Язык тела в его текстах, как правило, либо представлен изображением насилия, гипернатуралистической репрезентацией тела, подвергаемого пыткам и расчленению; либо локализован в сфере „телесного низа“: мотивы еды, экскрементов, рвоты, грубой сексуальности»^[642].

Сорокин материализует дискурс в виде разнообразных метафор, в частности в образе льда, а значит, как показывает Липовецкий, Сорокин деконструирует логоцентризм «путем буквализации его фундаментального принципа»^[643]. На мой взгляд, материализованные метафоры Сорокина функционируют как целые миры, как медийные пространства, в которых продолжается производство смысла за счет их собственной энергии и бесконечного повторения (метафора клонирования). Благодаря им Сорокин делает дискурс содержанием самого дискурса, то есть возвращается к логике медиальности, предложенной Маршаллом Маклюэном, согласно которому главным содержанием медиа являются сами медиа^[644]. По-иному озвучили эту мысль Дэвид Болтер и Ричард Грузин^[645]: в их концепции «ре-медиации» предыдущие медиа всегда присутствуют в медиа последующих. Этот эффект присутствия, причинности был отмечен Игорем Смирновым в его анализе романа «Тридцатая любовь Марины», который повествует о диссидентке, лесбиянке и клептоманке, заочно влюбленной в Солженицына:

Оргазм/«катарсис» Марины, ставшей медиумом медиальных средств в духе Хлебникова/Маклюэна, показан Сорокиным как псевдоочищение героини от ее политико-нравственно-уголовной провинности перед обществом. Мир гетеросексуального оргазма и трудового самозабвения тот же самый, что и мир идеологического бунта, половых извращений и воровства: секретарь парткома повторяет обликом Солженицына, вдохновлявшего Марину раньше^[646].

Здесь хотелось бы отметить, что в то время, как Сорокин работает с новыми медиальностями, его отношение к современным медиа, точнее СМИ, категорически отрицательное. Так, в интервью издательству «Эксмо» Сорокин определил свое отношение к социальным сетям следующим образом:

Соцсети – это информационный шум. Нужны беруши. Большинство этих ежедневных откровений, кулинарно-музыкально-географических исповедей, житейских советов и философских рассуждений в Сетях отдают графоманией, эксгибиционизмом, а зачастую – обыкновенным идиотизмом. И забирают массу времени. Я использую Интернет функционально [647].

В таком отрицании социальных сетей и СМИ можно было бы прочесть «усталость» автора от разработки медийного пространства. Однако это было бы поверхностным суждением. Наоборот, не стоит забывать, что Сорокин не только прошел путь от советской системы, к ее постсоветскому разрушению и критическому осмыслению российской государственно-неолиберальной системы во главе с президентом РФ Владимиром Путиным, но и путь от художественной практики аналогово-электронного периода (1980-е) к периоду зарождения интернета (1990-е) и, наконец, распространению социальных сетей (2000-е). В каком-то смысле расцвет творчества Сорокина, точнее его две ключевые фазы – выход к широкому читателю в 1990-е и превращение в культовую фигуру, «живого классика» в 2000-е, – совпадает с важными периодами в становлении цифровой культуры. Я бы описал эти этапы так: в первом случае перед нами эпоха цифрового перевода и эпоха гипертекста, то есть период, когда закладываются основы цифровой культуры, возможность передать/перевести/транскодировать содержание, выполненное в аналоговом формате, в цифровом; путь от письма к электронному сообщению, при котором происходит сдвиг в область коммуникационных метасмыслов. Во втором случае мы видим появление объектов, практик и текстов, характерных именно для цифровой среды, таких, например, как мемы; это эпоха цифровых сообществ, коммуникация внутри и между которыми строится по новым принципам соперничества, сотрудничества и самолюбования (феномен селфи); это период возвращения электронного аналога письма как ретрообъекта, который предлагает историческую и культурную дистанцию (разновидность историзма) в пространстве интернета, лишенном хронологической темпоральности (презентизм).

Таким образом, публикация романа «Голубое сало» и связанный с ним скандал, в ходе которого против Сорокина было возбуждено уголовное дело (обвинение в распространении порнографии), приходится на период политического слома в России (к власти приходит Путин и утверждается новая система государственного капитализма) и на период перехода России

от аналогового к цифровому обществу, то есть новым медиальным пространствам. Это двойственное, двунаправленное состояние Сорокина – *inbetweenness* – позволяет мне определить фигуру писателя как интермедиальную.

2. Сорокин и (медиа)скандал^[648]

Роман Сорокина «Голубое сало» был опубликован издательством Ad Marginem в 1999 году. Как и следует из его названия – «на краю», – издательство и его книжные проекты сознательно занимали маргинальную позицию в системе российской культуры и медиа.

В это время общественность была занята совершенно другими процессами: в новогоднем телевизионном обращении стареющий Борис Ельцин заявил об уходе с поста президента Российской Федерации. В мае 2000-го в офисе крупнейшего в России частного медиахолдинга «Медиа-Мост» спецназ в масках провел обыск. Вскоре его владельца, олигарха Владимира Гусинского, поместили в Бутырскую тюрьму, обвинив в мошенничестве. В августе во время учений в Баренцевом море на глубине 108 м затонула субмарина российского флота К-141 «Курск» со 118 подводниками. Жители России не отходили от телевизоров, пытаясь понять, как проходят спасательные работы. А через несколько дней произошел пожар на Останкинской телебашне в Москве, символе телевидения и самом высоком сооружении страны (537 м). Создавалось ощущение, что горит не только Останкинская башня, но и вся система олигархического капитализма, построенная Ельциным и его командой в 1990-е годы. Казалось, что еще немного – и Останкинская башня упадет на Москву и наступит новый апокалипсис^[649]; в это же время Путин начал строить вертикаль власти.

Государственно-политические фантазмагии разыгрывались на фоне научно-информационно-бытовых. Так, сначала ученые из разных стран заявили о планах по клонированию человека, однако вскоре американские законодатели внесли запрет на клонирование человеческих эмбрионов. Netscape, производитель популярной программы-поисковика (в настоящее время не существует), признала, что тайно собирала персональные данные своих пользователей. Вскоре российская телекомпания ТНТ запустила проект «Дом-1»^[650]. Наступила новая эпоха постчеловека и постприватности, о которых писал Сорокин в своих произведениях уже в 1990-е годы. Для этой эпохи были характерны новые отношения между

человеческим телом, сознанием и режимами смотрения. Даже самый консервативный обыватель не мог не заметить, что закончился период газеты «СПИД-Инфо» и начался период Ксении Собчак. Первая радовала читателей своими заголовками: «Иду на рекорд, кончаю 10 раз за одну минуту», «Позолоти ручку – гадание по пенису», «Стриптиз на похоронах», «Невеста родилась... мальчиком». Вторая – белокурыми волосами, высоко поднятой грудью и высказываниями в стиле заголовков «СПИД-Инфо»^[651]. Опыт интимного ознакомления с новинками сексуальных практик в газете «СПИД-Инфо» сменился зрелищным медиаспектаклем частной жизни, демонстрируемым на телевидении. Чем больше поступало нефтедолларов в закрома Кремля, тем более яркой, раскрепощенной и вызывающей становилась медиасфера в Российской Федерации^[652]. Закономерным является вопрос: как все-таки получилось, что на фоне этой телепорноакханалии под консервативный обстрел со стороны государства попал именно Владимир Сорокин и издательство Ad Marginem, которые продолжали свое скромное маргинальное дело в замоскворецких переулках, где и располагались как издательство, так и его книжный магазин?



Илл. 1. Фотодокументация «протеста» «Наших» у Большого театра.

27.06.2002



Илл. 2. Митинг протеста молодежного движения «Идущие вместе» против книги писателя Владимира Сорокина «Голубое сало». Митинг состоялся на Театральной площади. © Валерий Мельников/Коммерсантъ, 2018 г.

Акция «протеста» против романа «Голубое сало» и Сорокина была проведена молодежной организацией «Идущие вместе». Она была создана в 2000 году Василием Якеменко при поддержке администрации президента. Задуманная как молодежное общественное движение, она была призвана заполнить вакуум в области политической подготовки молодежи, который образовался в российском обществе после распада Советского Союза и прекращения деятельности пионерской организации и комсомола. Организация была придумана главным политтехнологом Кремля Владиславом Сурковым (р. 1964), которого многие политические обозреватели, особенно западные, в своих комментариях называют *постмодернистским* политтехнологом: «Сурков любит воспроизводить постмодернистские термины, только что появившиеся на русском языке: разрушение метанарративов, невозможность правды, симулякр...»^[653], «Сурков – архитектор нового постмодернистского авторитаризма, в

котором все, кроме власти, не является тем, чем кажется»^[654], «Сурков заправляет постмодернистской центрифугой, которая отбрасывает все идеологические дискурсы на периферию»^[655].

Таким образом, скандал, связанный с Сорокиным, символизировал переход русского постмодернизма из области искусства и литературы в область политики и идеологии (что предполагает заимствование и подчинение государством авангардных идей и технологий) или даже столкновение разных типов постмодернизма, представленных Сорокиным, с одной стороны, и Сурковым, с другой. Не будем забывать, что у Суркова были литературные амбиции, да и ко всему государственному проекту он относился как к художественной практике. Однако, в отличие от Сорокина, он вышел из совсем другого контекста: в конце 1980-х он поступил на работу в банковскую группу Михаила Ходорковского «Менатеп» и в итоге занял там пост директора рекламного отдела, потом перешел в «Альфа-группу» Михаила Фридмана, успел поработать директором пиара на Первом канале и, наконец, заступил на службу в администрацию президента в 1999 году^[656]. Там он и стал применять принципы корпоративного пиара и медиатроллинга в области государственной политики^[657].

Итак, летом 2002 года прокремлевское молодежное движение «Идущие вместе» организовало акцию у Большого театра, в ходе которой члены организации бросали в огромный пенопластовый унитаз, объявленный ими «памятником Владимиру Сорокину», копии романа «Голубое сало». Выбор места проведения акции был не случаен: на небольшом удалении от зданий государственной власти, Большой театр всегда ассоциировался с «высоким», официальным искусством; для Сорокина он являлся архитектурным воплощением «гранд-нарратива» советской эпохи, который требовал яростной деконструкции. Тактика «Идущих вместе» включала многие сорокинские жесты: во-первых, был выбран формат «спонтанной» акции, что являлось аллюзией на участие писателя в коллективных действиях московского концептуализма^[658]; во-вторых, унитаз как форма символизировал локус официального дискурса, который стремится разрушить писатель, ведь, как мы помним, в романе «Норма» дискурс – это и есть спрессованные фекалии; в-третьих, сам факт помещения книги/знания в сортир/анальную полость как бы иллюстрировал основной образ романа Сорокина – анальный секс среди клонов писателей как знак правдоподобности идеологического дискурса, смысл которого на самом деле равен нулю. Получается, «Идущие вместе»

присвоили себе сорокинские приемы и обернули их против его же текстов и его самого. Родился монстр – сорокино-сурковский постмодернизм, который от раннего постмодернизма отличает выход за пределы текста в реальность (не дискурсивная полемика, а открытое нападение), или подчинение реальности текстуальным практикам: по отношению к Сорокину было применено насилие, которое до этого могло быть представлено только на текстуальном уровне. Перефразируя Липовецкого, можно сказать, что произошла карнализация образа на новом уровне, или карнализация 2.0, то есть «материализация» эпохи цифровых сообществ, мемов и селфи, когда разграничения между он- и офлайн-мирами исчезает, а «реальность» воспринимается как новая медиальность.

Следом за акцией протеста у Большого театра были организованы и другие «хеппенинги» «Идущих вместе». Так, были проведены акции по обмену «вредных» книг на «полезные». В первую группу попали Сорокин и другие мастера современной литературы, а также Карл Маркс, а во вторую Бунин, Куприн и Лесков. Включение Маркса в группу нежелательных текстов следует понимать как одновременную борьбу с модернизмом и постмодернизмом сорокинского типа, то есть первый симптом ремодернизма, который построен на основе бинарных оппозиций, но при этом оперирует технологиями постмодернизма^[659]. «Идущие вместе» призывали москвичей обменивать книги на новые, точнее новые на старые (возврат к консервативной парадигме), всего было обменено менее тысячи книг, о чем иронично сообщило Центральное телевидение, еще не приученное к «корректному» информированию населения о подобных мероприятиях^[660].

На унитазной акции около Большого театра «Идущие вместе» не остановились: следующее мероприятие прошло около здания Министерства культуры РФ. Одновременно с этим Якеменко направил письмо в прокуратуру Москвы с просьбой в порядке прокурорского надзора проверить деятельность Сорокина и руководителя издательства Ad Marginem Александра Иванова на предмет состава преступления, предусмотренного статьями 129, 130 Уголовного кодекса РФ (клевета, оскорбление). «В письме, в частности, утверждается, что роман Сорокина „Голубое сало“ содержит клевету и оскорбления в адрес Иосифа Сталина и Никиты Хрущева»^[661]. Как следовало из письма, проверка проводилась по заявлению одного из граждан, покупателя книги Сорокина «Голубое сало», – так что страшные видения героев сорокинских романов постепенно становились реальностью: государственный аппарат

апробировал способы запугивания общественных деятелей путем сочетания новой идеологии потребительского общества и (псевдо)демократической политкорректности, как бы требующей уважения взглядов всех граждан. Этот важный нюанс – «как бы» – был проигнорирован основными СМИ; таблоиды были сосредоточены на обсуждении некоторых сцен из романа «Голубое сало», вырванных, конечно, из контекста, а не на дискуссии о конфликте между чиновниками и писателем, свободе слова, цензуре и так далее. В итоге произошла полная деполитизация творчества Сорокина: в 2015 году его работы уже описываются в СМИ в рамках канона сексуальной литературы наряду с «пятьюдесятью оттенками серого» (Э. Л. Джеймс, 2011), а не политической или авангардной^[662]. Медийное смещение Сорокина из области политического в область сексуального/телесного было реакцией на новые режимы описания этих дискурсов, установленных в России после дела Pussy Riot и протестного движения. Оно также указывает на новую логику политизации тела и контроля, новый биополитический режим, который, на мой взгляд, лежит в основе консервативного поворота^[663]. Следовательно, Сорокин появился в новой плоскости презентации/материализации, которой больше соответствуют тактильные практики живописи и перформанса, а не абстрактные категории литературы.

Таким образом, Сурков использовал Сорокина и СМИ – тогда еще не подвластные на 100 % государству – для манипуляции общественным дискурсом. Одновременно с этим производители печатной продукции получили жесткий сигнал о новых рамках дозволенного; таким образом, на некоторое время информационное поле в России было «зачищено». Во время первого скандала Сурков отработал свой излюбленный прием – наказать наиболее яркого представителя креативной индустрии или бизнеса для того, чтобы послать сигнал всем остальным. К концу десятилетия борьба приобретет более острые формы, степень политической карнализации станет еще более высокой, а меры наказания более суровыми (например, тюремное заключение для Pussy Riot). К счастью, в случае с Сорокиным все обошлось; проведенные экспертизы романа показали, что «все откровенные описания сексуальных сцен и естественных отправления обусловлены логикой повествования и имеют безусловно художественный характер»^[664]. Скандал, спровоцированный «Идущими вместе», способствовал значительному росту популярности Сорокина, а главное – продажам «Голубого сала». В этом же году роман Сорокина «Лед» вошел в шорт-лист российского «Букера» наряду с такими

авторами, как Сергей Гандлевский, Дмитрий Бортников, Александр Мелихов, Вадим Месяц и Олег Павлов. Председатель жюри Владимир Маканин заявил, что внесение в «короткий список» имени Владимира Сорокина «является в данном случае единственным способом выразить протест против травли писателя, грозящей ему судебной расправой»^[665]. Можно предположить, что Сорокин одновременно вошел и в шорт-лист «Букера», и в стоп-лист Кремля: Михаил Зыгарь убедительно показывает, как в 2004–2005 годах Сурков, с одной стороны, проводил вербовку деятелей культуры, а с другой – рассылал в СМИ «списки персонажей, которых нельзя звать или даже упоминать»^[666]. Однако мне представляется, что на этот период известность Сорокина достигла такого уровня, что он не мог быть просто вычеркнут из медиадискурса, потому что стал частью самого этого дискурса.

По окончании скандала слава Сорокина как главного *enfant terrible* современной российской культуры надежно закрепилась. Главную роль в этом процессе сыграли СМИ, которые настойчиво тиражировали подробности развивающегося скандала. Тогда скандал еще воспринимался как нечто аутентичное, действительное, что-то такое, за чем стоят неподдельные эмоции и реальные человеческие жизни; только к середине десятилетия скандал по-настоящему станет главной дискурсивной практикой страны (как пример, секс-политический взлет Ксении Собчак); соответственно нерегулируемый скандал Pussy Riot обнажил сами формы этой метадискурсивной практики^[667]. Эти три имени – Сорокин, Собчак и Pussy Riot – указывают на три этапа медиализации российской общественной жизни, а именно вхождение в медиасреду, эксплуатация медиасреды и ее разрушение изнутри^[668]. Медиаконструирование Сорокина положительно сказалось на продажах романа «Голубое сало», однако можно смело предположить, что большинство потребителей медиа в России не познакомились с самим текстом романа: Сорокин превратился в *celebrity*, то есть в медиальную фигуру, которая известна прежде всего своей известностью^[669], что в медиальную эпоху придает ее владельцу дополнительный символический капитал. Этот факт не остался незамеченным и в Кремле, поэтому атака на Сорокина повторилась.

На этот раз объектом нападок стал Большой театр, то есть тот самый символ гранд-нарратива, который использовался «Идущими вместе» еще в 2002 году. Причиной для новой атаки послужила планируемая постановка оперы Леонида Десятникова «Дети Розенталя» на основе либретто Сорокина. Опера повторяет основные мотивы романа «Голубое сало»: 26-

летнему Алексу Розенталю, немецкому ученому, удастся клонировать живые организмы, в том числе используя клетки умерших людей. Нацисты запрещают его разработки, и Розенталь уезжает в Советский Союз, где в 1940 году впервые клонирует человека. Коммунистическая партия, обеспокоенная будущим страны, настаивает на том, чтобы Розенталь клонировал стахановцев, однако тот решает клонировать своих любимых композиторов – Вагнера, Верди, Мусоргского, Чайковского и Моцарта. Так на свет появляются пятеро братьев, за которыми любовно присматривает Розенталь. Однако неожиданная смерть Розенталя означает, что его лаборатория закрывается, а его дети оказываются на улице. Там им приходится познать все беды жизни: они живут в компании проституток и воров и зарабатывают на хлеб тем, что поют хором на площади трех вокзалов в Москве. Жизнь братьев трагически прерывается: они выпивают отравленную водку и умирают. Это достаточно типичный сценарий человеческой жизни для Сорокина этого периода: опера содержит множество аллюзий на русскую историю и искусство (например, сцена, в которой братья поют на вокзальной площади, – это отсылка к известной сцене в опере Мусоргского «Борис Годунов», в которой нищие требуют от царя хлеба) и может быть интерпретирована как авторские рассуждения о конце истории, культурной памяти, художественном каноне, природе творчества. В отличие от «Голубого сала» насилие в опере имеет внешние причины, то есть разрушительные силы расположены во внешнем пространстве жизни, судьбе, исторических обстоятельствах, а не внутри самих героев и их inferнальной психологии, как это происходит в романе «Голубое сало», где сексуальные акты между историческими фигурами подчеркивают герметичность художественного и культурного процессов, саморефлексивность эпохи постмодерна, пытающегося разрушить логоцентризм русской литературы. «Дети Розенталя» – это, конечно же, и реакция на предыдущие медиальные события, включая новые законы о клонировании людей, распространение мультисенсорных объектов в интернете и новые представления о приватности.

Если в 2002 году под обстрел критики и судебное разбирательство попало небольшое частное издательство (период «разборок» Кремля с бизнесом), то в 2005 году – одна из главных культурных институций страны (начинается период «разборок» с общественными и государственными организациями). Именно поэтому Сурковым через «Идущих вместе» и были задействованы новые способы борьбы. Жалоба на планируемую постановку поступила напрямую в Государственную думу, и 293 депутата проголосовали за то, чтобы думский Комитет по культуре проверил

информацию о постановке на Новой сцене Большого театра оперы «Дети Розенталя». Как сообщила Lenta.ru, «соответствующая инициатива поступила от депутата-единороса Сергея Неверова, для которого тот факт, что либретто оперы написал Владимир Сорокин, априори указывал на наличие в нем порнографического содержания»^[670]. В ответ гендиректор Большого театра Анатолий Иксанов направил Неверову либретто, посоветовав прочесть его и убедиться в отсутствии в нем элементов порнографии.

Следует отметить, что постановка оперы по либретто Сорокина на музыку Леонида Десятникова была частью масштабных перемен в Большом театре, который еще осенью 2001 года создал Управление по творческому планированию, сменившее существовавший еще с советских времен репертуарный отдел (возглавил Управление известный музыкальный критик Петр Поспелов)^[671]. Так что новое Управление следило за перипетиями первого скандала вокруг Сорокина и, посмею предположить, трактовало скандал как индикатор авангардной художественной практики, который совпадал с задачей обновить консервативную политику театра.

В отличие от первого скандала во время второго СМИ попытались разобраться в происходящем и дать независимую экспертизу текста:

Если считать порнографией «вульгарно-натуралистические непристойные изображения половой жизни», как это делает Большая советская энциклопедия, или «продукцию, созданную с целью вызвать у потребителя сексуальное возбуждение», как полагают многие эксперты, то ни того ни другого в либретто «Детей Розенталя» нам обнаружить не удалось. Если же предположить, что депутат Неверов оговорился и под «порнографией» имел в виду просто нечто безнравственное, то и с этой точки зрения претензии к либретто предъявить будет трудно. Правда, некоторые героини оперы зарабатывают себе на жизнь проституцией, но это перестало шокировать публику еще со времен первых премьер «Травиаты». Кроме этого, в либретто несколько раз встречаются слова «бабло», «стерва», «паскуда», «лох» и «оторва», а также слово «матка»^[672].



Илл. 3 и 4. Фотографии постановки в Большом театре по либретто

Сорокина. «Дети Розенталя». Розенталь – Вадим Лынковский. Сцены из спектакля. Фото Дамира Юсупова / Большой театр

Этот анализ, опубликованный в 2005 году, обозначает приметы будущего консервативного поворота, который станет главной государственной идеологией в 2012–2014 годах. Основные его параметры можно определить так: 1) разрыв между существующим законом и его популярной интерпретацией; именно второе, то есть популистская трактовка закона, станет главным компонентом государственной политики и общественной деятельности во время третьего президентского срока Путина; 2) возвращение морально-нравственных категорий в государственный дискурс: они придут на смену экономическим и социальным императивам предыдущей эпохи; 3) фокусирование на отдельных деталях – в данном случае словах, – что призвано отвлечь общественность от обсуждения сути проблемы; и 4) возврат к советским категориям вследствие отсутствия альтернативных и невозможности использования западных из-за растущего противостояния между Россией и Западом. Таким образом, критический – и саркастический – анализ ситуации с постановкой оперы, появившийся в медиа, постепенно был вовлечен в область политических интересов государства и стал его главным орудием. А Сорокин в очередной раз оказался мишенью для критики и угроз.

Несмотря на заверения представителей Большого театра в отсутствии порнографических элементов в опере по либретто Сорокина, «Идущие вместе» устроили акцию протеста в ночь премьеры. Они осаждали главный вход в Большой театр, где были установлены металлические барьеры, так что всех гостей проверяли металлоискателем, благодаря чему культурное мероприятие превратилось в полувоенное действие, в чем проявилась новая сущность путинского режима. Скандал вокруг оперы свидетельствовал о новом градусе идеологической борьбы: если во время первого скандала заявления были сделаны различными сторонами и представителями власти, непосредственно участвующими в разбирательстве, то во время второго представители самого высшего политического эшелона использовали назревающий конфликт для самопродвижения. Так, первый вице-спикер Думы Любовь Слиска, по ее словам заядлый театрал, отвечая на вопросы журналистов, заявила, что на оперу по либретто Сорокина не пойдет^[673]. Заявление Слиски стало частью думского разбирательства. Неверов призвал не допустить, «чтобы пошлые пьесы Сорокина ставились на сцене, признанной достоянием российской

культуры, чтобы эту порнографию показывали, а потом обсуждала вся страна»^[674]. Следует напомнить читателю, что в Думе Слиски была членом Комиссии по рассмотрению расходов федерального бюджета, направленных на обеспечение обороны и государственной безопасности России. Другими словами, заявление Слиски прозвучало как обвинение Сорокина в угрозе национальной безопасности России, а значит, уже тогда, с подачи «Идущих вместе», эстетические разногласия стали восприниматься российскими чиновниками как геополитические (эта тенденция только усилится в будущем и с максимальной силой проявится в истории с Pussy Riot). Не желая того, Сорокин сыграл роль катализатора консервативных, патриотических сил в российском политическом истеблишменте. Его действия в статусе главного художественного провокатора страны не могли быть проигнорированы. И если ранее СМИ определяли Сорокина как авангардного, но малопонятного писателя, то теперь, в зависимости от политических пристрастий самих СМИ, он стал выступать то в роли борца за либеральные идеалы, то в роли осквернителя «великой русской культуры». Можно сказать, что в этот период закончился процесс поляризации российских СМИ, политического дискурса и интеллигенции: ситуация вернулась в знакомое с советских времен состояние бинарного противостояния.

Во время второго скандала, опять же с подачи «Идущих вместе», в медиа развернулось обсуждение не столько Сорокина, сколько сути и предназначения искусства, то есть изменился вектор, амплитуда и качество скандала. Так, с одной стороны, СМИ «перепечатали» лозунги «Идущих вместе», такие, например, как «Не допустить премьеру калоеда» и «Порнографа вон из Большого», то есть продолжили публичное издевательство над писателем. С другой стороны, понимающая публика осознавала, что использованные в слоганах концепции восходят к творчеству самого Сорокина, то есть парадоксальным образом являются его продолжением: в них очевиден весь абсурд мира, который конструирует Сорокин на страницах своих романов. Произошло трансмедиальное развитие^[675] вселенной Сорокина: она вышла за пределы отдельного жанра, медиа, контекста, писателя и превратилась в свой собственный независимый мир.

Участие в скандале российских политиков, представителей культуры и общественности говорило о высоком, значимом, «элитном» статусе всех участников процесса, включая самого Сорокина. В самом начале эпохи российского гламура^[676] подобное внимание к личности писателя со

стороны медиа было беспрецедентным. Даже те, кто нападал на Сорокина в СМИ, невольно «раскручивали» Сорокина и как медиальную фигуру, и как культурного деятеля, так что в итоге для большинства населения России он просто превратился в некий метамедиальный знак. Например, РИА «Новости» опубликовало заявление Михаила Мясниковича, «начальника отдела культуры» «Идущих вместе», в котором он сказал, что Сорокин не должен быть представлен на сцене Большого: «Нельзя поганить сцену, на которой выступали Федор Шаляпин, Майя Плисецкая»^[677]. Таким образом, имя Сорокина оказалось упомянутым в одном ряду с великими русскими артистами, а следовательно, в глазах обывателя Сорокин стал сопоставимой с ними фигурой.

Второй скандал закончился голосованием в Думе: при необходимых 226 голосах за включение проекта постановления в работу палаты проголосовало 66 депутатов, против – 19, воздержался 1. Из этого следует, что в 2005 году еще не были отработаны механизмы «автоматического» голосования по повестке дня, которые станут привычным делом в конце десятилетия. Статус *celebrity* помог Сорокину избежать уголовного разбирательства: депутаты Государственной думы разрешили скандал тем, что увели разговор в сторону, а именно вместо либретто они стали обсуждать проблему цензуры. «Публичная борьба с литераторами плохо кончается», сказал депутат Алексей Митрофанов, и эта фраза была растиражирована в либеральных СМИ. Десять лет спустя скандал вокруг постановки оперы Вагнера «Тангейзер» Новосибирским театром оперы и балета получит совершенно иное разрешение: как известно, по указке из Москвы прокуратура Новосибирска возбудила административные дела в связи с «осквернением предметов религиозного почитания», которые якобы присутствовали в постановке режиссера Тимофея Кулябина и были допущены к исполнению директором театра Борисом Мездричем^[678]. Да, в итоге суд прекратил административные дела в связи с отсутствием состава правонарушения, однако Мездрич лишился театра, репутация Кулябина оказалась запятнанной, а театральная общественность была искренне напугана произволом властей.

Во время второго скандала вокруг Сорокина громко заявили о себе лидеры нового консервативного лагеря. Так, например, Алексей Пушков (в настоящее время не только телеведущий, но и депутат ГД) подверг оперу критике в двух выпусках программы «Постскриптум», одной из ведущих аналитических программ российского телевидения того времени. Стоит заметить, что Пушков продолжает делать эту программу и десять лет

спустя, а его идеологическая позиция стала еще более консервативной, и можно сказать, что в настоящее время наряду с Дмитрием Киселевым он является одним из главных консервативных пропагандистов Кремля^[679]. Еще один представитель консервативного лагеря, Никита Михалков, также подробно описал свое отношение к опере:

Что касается музыки Леонида Десятникова, то есть очень хорошие куски. А вот драматургии, на мой взгляд, просто нет. За внешней эффектной фабулой – клонированием гениев музыки Верди, Мусоргского, Чайковского, Вагнера – нет глубинной идеи. Я не хочу оценивать творчество Владимира Сорокина – автора либретто оперы: кому нравится, пусть читают. И говорить о том, что надо наложить вето на его произведения и таким образом сделать из него мученика, тоже не стоит. Я бы просто посоветовал Сорокину читать свои сочинения своим детям^[680].

Здесь мы находим и личный выпад против Сорокина, и обвинение во вторичности предложенного материала, то есть явное нежелание прочитать произведение в контексте постмодернизма, и формулирование новой консервативной программы, а именно – создание «глубинных» идей, возвращение к концепции героя и утверждение новых гранд-нарративов.

Акции «Идущих вместе» были направлены не только против Сорокина: в феврале 2003 года они повесили на гостиницу Москва огромный плакат, «посвященный» 10-летию КПРФ, где в одном ряду с Геннадием Зюгановым был изображен олигарх Борис Березовский. В августе 2004-го в Ростове-на-Дону перед зданием городского суда прошли пикеты против Филиппа Киркорова с требованием осудить российского певца за аморальное поведение на пресс-конференции. 23 сентября 2005 года более ста членов организации провели у здания посольства Латвии несанкционированный пикет под названием «Березу на Родину» с требованием экстрадировать российского олигарха Бориса Березовского в Россию. Досталось и Виктору Пелевину, и Баяну Ширянову. Последний известен интернет-публикацией романа «Низший пилотаж», рассказывающего о жизни московских наркоманов, употребляющих психостимулирующие вещества. Известность роман получил после победы в сетевом конкурсе «Арт-Тенета-97». В 2000 году «Пилотаж» был издан Ad Marginem тиражом 5000 экземпляров, однако после скандала с Сорокиным книгу запретили продавать в книжных магазинах. Против него также было возбуждено уголовное дело по статье 242 УК РФ, которая

предусматривает наказание за распространение порнографических материалов. 25 августа 2005 года Басманный суд Москвы вынес по делу оправдательный приговор. В отличие от скандалов с Сорокиным, ни одна из этих акций не вызвала бурной реакции СМИ, из чего мы можем заключить, что Сорокин подвергся нападкам из-за того, что, по мнению Кремля и консервативных кругов, его творчество угрожало режиму – постмодернистские стратегии Сорокина вступили в противоречие с постмодернистскими стратегиями Кремля.

Так, например, Басманный суд Москвы – это тот самый суд, который в 2004 году будет вести процессы над Платоном Лебедевым и Михаилом Ходорковским по делу ЮКОСа, в 2007-м санкционирует аресты начальника Управления оперативного обеспечения федеральной службы по контролю за оборотом наркотиков, генерал-лейтенанта полиции Александра Бульбова, и заместителя министра финансов Российской Федерации Сторчака, а в 2009 году примет постановление об аресте основателя компании «Евросеть» Евгения Чичваркина и уже в 2012 году будет рассматривать дело Pussy Riot. Теперь существует целое понятие «Басманное правосудие» (было введено главным редактором радиостанции «Эхо Москвы» Алексеем Венедиктовым после оговорки Геннадия Райкова, назвавшего Басманный суд «Басмановским», проведя таким образом параллель с опричниками Басмановыми; этот факт имеет непосредственное отношение к будущему роману Сорокина «День опричника»). Этот термин стал использоваться сторонниками либеральных реформ, в частности Григорием Явлинским и Борисом Немцовым, сразу после скандала с Сорокиным.

Скандал вокруг романа «Голубое сало» не был простым конфликтом государства и интеллигенции – как он был представлен во многих аналитических публикациях того времени. Наоборот, это было первое постмодернистское столкновение множественностей – борьба за право истолкования истории, очерчивание новых границ «политического», изучение роли медиа в формировании статусов личности и так далее. Конечно, это был и конфликт поколений: хотя Сорокину в тот момент исполнилось 47 лет, а Суркову 38, с точки зрения динамики социальных процессов и их соотносительности с историческим водоразделом 1991 года они пришли из разных эпох: Сорокин – советский «инакомыслящий», диссидентствующий автор, а Сурков – успешный представитель поколения молодых комсомольских работников, которые сделали карьеру в 1990-е годы и в настоящее время составляют финансовую и политическую элиту России. Наконец, это было противостояние двух творческих личностей:

Сурков не только политик, но и автор литературных и исторических произведений, а также эссе по концептуальному искусству, в котором он затрагивает соотношение искусства и действительности. В этом смысле скандал вокруг Сорокина означал для Суркова выход из поля дискурса в поле реальности, при этом оба элемента (дискурс и реальность) являются для всех участников скандала медиальными средами. Надо отметить, что Сорокину приходилось защищаться в рамках фактической действительности, то есть в суде.

Как я уже сказал выше, в результате скандала Сорокин превратился из малоизвестного авангардного писателя в *celebrity*. «Ведомости» назвали свой первый репортаж об акции «Идущих вместе» и открытии уголовного преследования «Маргинальным скандалом», намекая таким образом и на статус главного героя, и на место скандала в общественно-политической жизни страны. Однако газета ошиблась. Для тех, кто никогда не интересовался современной русской литературой, этот скандал стал (подозрительным) символом современного искусства, к которому приклеивались новые ярлыки – секс, разврат, насилие. Несмотря на «победу», Сорокин стал меньше времени проводить в России и в итоге перебрался на жительство в Берлин. Сурков утвердил свои позиции главного кремлевского идеолога, однако ему пришлось распустить «Идущих вместе» и создать на их основе новую организацию «Наши». Ее также возглавил Василий Якеменко, в 2007 году он был назначен руководителем Государственного комитета по делам молодежи, реформированного позже в Федеральное агентство по делам молодежи. (Он покинул этот пост после избрания Путина на третий президентский срок, то есть сразу после решения стоявшей перед «молодежным движением» политической задачи.)

3. Сорокин и постмедиа

После скандалов Сорокин занял выжидательную позицию по отношению к СМИ, тем более что в ближайшие несколько лет сам медийный ландшафт страны изменится коренным образом: возрастет количество пользователей интернета, на смену элитарному «интернетчику» придет массовый «юзер» со своими эстетическими запросами; появится «албанский» язык, а следовательно, лингвистические и дискурсивные стратегии Сорокина будут освоены интернет-массами; наконец, в дополнение к «Живому Журналу» появятся социальные сети, такие как

«Одноклассники» и «ВКонтакте», в ход пойдут совершенно новые способы организации сообществ и бытования культуры. В этот период Сорокин снова занимает элитарную позицию. Однако его элитарность была подкреплена массовым признанием, чему во многом способствовал эффект медиасреды, которая создала массовый образ Сорокина как художественного провокатора, «скандалиста» и «оппозиционного» писателя. Скандал оказал влияние на саму структуру литературного творчества Сорокина: на смену сложным, авторефлексивным произведениям пришли «сюжетные» книги, такие как «День опричника», «Сахарный Кремль» и «Метель». В результате Сорокин стал известен более широкому читателю, а его популярность как прозаика возросла.

Соответственно, в последнее время Сорокин фигурирует в российских медиа в качестве абсолютного авторитета русской словесности. Так, журналист «Огонька» назвал его «главным литературным событием России за последние 30 лет»^[681]. А в 2015 году, когда писателю исполнилось 60 лет, российские СМИ, в лучших традициях корпоративных торжеств, обратились к Сорокину за прогнозом и проповедью. В 2015 году в ответ на вопрос журналиста «Огонька» о состоянии современной словесности Сорокин обозначил свою позицию следующим образом:

А вот что будет потом – неизвестно. Потому что мир цифровых и визуальных технологий человека постоянно испытывает на прочность. А человек – такое пластичное животное, он не ломается, а изгибается. И в конце концов может сам себе опротиветь в таком изогнутом виде. И вот тогда, когда всем станет очень скучно от визуального, может быть опять будет востребована словесная фантазия. Высказанная в слове^[682].

В отрыве от контекста и без знания творчества писателя данное высказывание Сорокина можно истолковать как усталость от визуальной культуры, даже творческую капитуляцию (о затянувшейся творческой паузе желтая пресса писала с момента публикации «Метели» в 2010 году). Однако на самом деле все сложнее уже потому, что, как мы знаем, Сорокин не только автор романов и пьес, но и живописных полотен. Другими словами, Сорокин описывает не только перемену в мировой культуре, но и смену акцентов в собственном творчестве: в последнее время он был занят написанием картин маслом, то есть работал в другой технике, в ином медиа.

Эти картины легли в основу самого последнего творческого проекта

Сорокина: в 2015 году он заполнил павильон на 56-й Венецианской биеннале искусств (выставка была представлена в параллельной программе биеннале, куратор Дмитрий Озерков, – возглавляющий отдел современного искусства Государственного Эрмитажа, – при финансовой поддержке Фонда Михаила Прохорова). В павильоне было представлено искусство мифического государства «Теллурия», которое восходит к роману Сорокина. Сорокин обыгрывает структуру биеннале: так называемые «национальные павильоны» дают Сорокину возможность заявить о проблеме национального в эпоху глобализации. Напомним читателю, что выставка в Венеции проходила через год после событий в Крыму, когда в России вопрос о национальной идентичности приобрел небывалую остроту. Национальное для Сорокина стало пространством производства кошмаров: согласно роману, Демократическая Республика Теллурия расположена в горах Алтая, она поставляет миру теллуровые гвозди, которые используются в качестве наркотического вещества (здесь, конечно, есть отсылка к романам, опубликованным в 2000-е годы, а также к фильму Александра Зельдовича по сценарию Сорокина «Мишень», 2010).



Илл. 5. Кадр из фильма «Мишень» (2011). Авторы сценария: Владимир Сорокин, Александр Зельдович. Режиссер: Александр Зельдович. Оператор: Александр Ильховский. Композитор: Леонид Десятников

Появление Сорокина на биеннале следует тенденции последних лет: после Андрея Монастырского в 2011-м и Вадима Захарова в 2013-м в Венеции Россию представила Ирина Нахова (куратором ее выставки была Маргарита Тупицына), таким образом был осуществлен десант Московского концептуализма, что говорит о следовании мировой конъюнктуре в области современного русского искусства, которое известно

на Западе в основном как искусство Московского концептуализма. (Я предполагаю, что любая другая выставка в Венеции в 2015-м просто была бы осмеяна: требовалось участие фигуры, которая воспринималась бы западной публикой как диссидентская.) Экспозиция Сорокина – с явными признаками тотальной инсталляции, то есть метамедиальности, – состояла из пятнадцати картин, а также авторского экземпляра романа, стилизованных иллюстрированных фрагментов рукописи, и перформанса (объекты, использованные во время перформанса, например топор, впоследствии составили часть экспозиции), то есть традиционного, я бы даже сказал, ожидаемого набора художественных стратегий Московского концептуализма. Перформанс состоял из Сорокина – босого, в набедренной повязке, но с идеально уложенной седой шевелюрой – и его противника, роль которого исполнял Женя Шеф (Евгений Шеффер), профессиональный живописец, получивший еще советское художественное образование, но с середины 1980-х годов работающий на Западе и проживающий в Германии. Последний был наряжен в рыцарские латы, шлем, так что догадаться о том, кто исполняет эту роль, можно было только по описанию проекта. По периметру венецианской площади стояли голые амазонки, их головы были украшены масками в виде рогатых парнокопытных *a la* Александр Маккуин. После непродолжительного поединка средневековый рыцарь был поражен; восторжествовала «дикая» маскулинность Сорокина. Таким образом, Сорокин выступил в амплуа художника, в то время как Женя Шеф – в роли рассказчика, повествователя. Другими словами, Художник и Писатель поменялись местами.



Илл. 6. Фотодокументация перформанса Сорокина в Венеции. Фото из архива Frida Project Foundation (Berlin)

Выставка и перформанс в Венеции представляют собой новый виток в творчестве Сорокина: здесь мы видим самоиронию автора, который возвращает зрителя-участника в домодерновый, «дикий» мир естественной сингулярности. Однако это, скорее всего, уловка, на самом деле Сорокин показывает, как мы все – в нашем простом биологическом состоянии – вовлечены в процесс конструирования новых миров, которые характеризуются игровыми стратегиями и метамедиальностью – биополитикой медиальной эпохи. Время как бы останавливается в этих пространствах, точнее в каждом из них устанавливается свой режим времени, а вместе получается некая тотальная вечность, которая является рефлексией о природе информации и параметрах медиальной культуры – например, о «вечном» хранении публикаций в интернете. В этой связи интересным является тот факт, что с 1 января 2016 года в России вступил в силу закон «о праве на забвение». Он обязывает поисковые системы типа Google и Yandex по заявлению гражданина и *без решения суда* удалять из результатов поиска ссылки на незаконную, недостоверную или неактуальную информацию о заявителе. В принципе Сорокин мог бы воспользоваться этим законом и удалить из интернета ссылки на судебные

разбирательства и обвинения в распространении порнографии, однако этого не произошло^[683]. Вкупе с перформансами эти медиальные факты образуют новое постсобытийное, постмедиальное поле Сорокина.

4. Постскрипtum

Появление Сорокина в Венеции в 2015 году можно истолковать как его «возвращение» в режим концептуальных провокаций и перформансов позднесоветского периода, а также как и смещение современного российского политического дискурса за пределы Российской Федерации. Однако в эпоху глобализации и медиатизации культурно-политического пространства традиционная ситуация – «русский писатель в эмиграции», а значит, в отрыве от внутрироссийских политических процессов – вряд ли возможна. Работа над данной статьей была уже закончена, когда летом 2016 года назрел новый медиаскандал, связанный с Сорокиным. В августе руководитель общественного движения противодействия экстремизму Ирина Васина обратилась в российскую полицию с заявлением на Сорокина в связи с его рассказом «Настя». Кроме Сорокина, общественница потребовала привлечь к ответственности режиссера Константина Богомолова за планируемую экранизацию этого произведения. Новость об иске была показана на российском телеканале Life и опубликована на сайте медиахолдинга^[684]. Иск был представлен потому, что в рассказе Сорокина якобы содержится дискриминация по религиозному (против православных верующих) и этническому принципу (антирусские высказывания). В видеорепортаже Васина сказала следующее:

На режиссера Богомолова мы обратили внимание достаточно давно, с момента появления его первых скандальных спектаклей. Когда мы прочитали на странице режиссера в соцсети, что он приступает к съемкам фильма по рассказу Сорокина «Настя», то у нас возник вопрос, что же это за рассказ. Я и мои коллеги в Интернете прочитали текст этой книги и были шокированы. Рассказ повествует о каннибализме. Семья неких помещиков в день рождения своей юной дочери запекают ее в русской печи, потом подают дочь на стол как главное блюдо и после этого едят ее^[685].

Высказывание Васиной раскрывает стратегии современных «общественных» организаций в России: избирательная слежка, ретроспективное использование материалов (новелла была опубликована в сборнике «Пир» еще в 2001 году, то есть до появления современных «антидискриминационных» законов), превентивные акции (речь идет о *планируемой* экранизации новеллы), цензура (Васина предлагает полиции просмотреть отснятый рабочий материал, то есть мы видим стремление вернуть редакционную цензуру) и устрашение (Васина не собирает общественный совет для обсуждения ситуации, а сразу обращается в полицию). Конечно, это практики регулирования, которые были отработаны Сурковым в начале 2000-х и стали мейнстримом в середине 2010-х. Как и раньше, в центре этого процесса находятся СМИ, в данном случае медиахолдинг, владельцы и руководство которого должны постоянно демонстрировать лояльность власти для получения медиапривилегий, таких, например, как частоты вещания^[686]. Life известен своими скандальными, популистскими программами в стиле американского Fox TV. Так, например, исполнительный директор медиахолдинга News Media и генеральный директор телеканала Life Ашот Арамович Габрелянов (р. 1989) получил известность в 2004 году, засняв Квентина Тарантино пьющим водку в одном из московских баров.



Илл. 7. Скриншот веб-страницы канала Life, на которой обсуждается творчество Сорокина. Для усиления скандального эффекта Life использует документальное фото, предоставленное РИА Новости, на контрасте с цитатами из Сорокина

Новость о новом иске против Сорокина получила незначительное распространение (на 23 сентября 2016 года – 31 642 просмотра и 4660, многие из которых были скорее всего сделаны внутри самой структуры Life). Интересной представляется дискуссия, которая развернулась на сайте Life после публикации материала. Я проанализировал все 64 комментария, которые были сделаны пользователями, и анализ проявил следующие тенденции (распределение комментариев по группам приблизительно одинаковое, учитывая статистические погрешности):

1) безоговорочное, некритическое согласие с мнением Васиной и причисление Сорокина и Богомолова к «извращенцам» (возможно, эти комментарии были написаны троллями);

2) удивление, связанное с малым масштабом данного события на фоне реальных социальных и политических проблем;

3) высказывание в защиту Сорокина и его художественного мастерства;

4) обсуждение самой практики скандала, заявлений в полицию (использование ресурсов государства не по назначению) и непонимания Васиной современной цифровой культуры. Приведу самые интересные высказывания:

[Музей автографов:] Вся эта литературоведческая терминология (концептуализм, сатира и т. д.) – всего лишь ширма для писателей-извращенцев, которые выдают реальные события, описанные ими в их произведениях, за некую метафору.

[Вера Арева:] Ну, Сорокин и нравственный каннибализм – два изначально родственных понятия. У Богомолова окончательно съехала крыша – это да. Причем, похоже, в прямом смысле. Вот что значит звездная болезнь в ее кульминации у людей с высочайшей степенью тщеславия. Жаль, начинал неплохо.

[Vova Sedykh:] Жизнь в России сама по себе – экстремистский материал, что уж говорить о творчестве, так тонко чувствующем эту жизнь. Как круто, что автора, читаемого и любимого от Японии до Германии, на родине пытаются запретить и обгавкать! Это же отличный показатель уровня развития россиян – и в тексте выше и в коментах – особенно когда впервые за долгое время во всем мире возникает интерес к русской современной литературе. Так держать, товарищи, всем по

книжке Донцовой!

[Dmitry Rubinshtan:] Выискивать в интернете рассказы, читать их и оскорбляться – это теперь такая модная фишка православных? А стукачество, лицемерие и ханжество – это развивается в процессе поиска, видимо.

Как видно из этих комментариев, пользователи отреагировали на новость в рамках абстрактного дискурса: никто не высказал сочувствия Сорокину-человеку, а тем более не упомянул предыдущих исков против Сорокина-писателя. Налицо «цифровая амнезия», то есть неспособность соотнести происходящее с историческим опытом, что характерно для цифровых систем 2.0. Это особенно симптоматично в стране, закон которой гарантирует право на цифровое забвение. Примечательно, что никто из участников дискуссии не предложил убрать тексты Сорокина из интернета, что дает возможность «общественным деятелям» снова и снова привлекать писателей к ответственности.

Новость о новом иске против Сорокина была распространена на новостных порталах и в социальных сетях, однако она не произвела – к счастью – ожидаемого эффекта (в среднем два-три лайка). Примечателен контекст, в котором СМИ помещали новость, так, например, Kremlin-press.ru^[687] поставило сообщение о Сорокине рядом с такими «новостями»: «Останки расчлененного мужчины обнаружили на мусорной площадке в столице России», «Прах Трумена Капоте продадут с аукциона», «В Тюмени подросток убил человека и месяцами хвастался этим в соцсети» и, наконец, «Луценко: практически 900 дел о коррупции направлено в суд за полгода»^[688]. Подобное «фреймирование» новости о Сорокине говорит о том, что новости создаются и распространяются алгоритмами (в данном случае это ключевые слова из семантического поля «преступление»), а следовательно, невозможно предугадать каналы распространения информации и эффект от «скандализации» события. Более того, оно указывает на новое расположение Сорокина как медийного феномена в дискурсивном поле: он сместился из области «секс и извращение» в область «преступление, убийство, экстремизм», что говорит о новом восприятии его творчества в России. Наконец, значимым является участие пользователей в дискуссии о творчестве Сорокина, которые формируют и новостной дискурс, и медийный мир Сорокина. В целом для их рассуждений характерно «патриотическое» или космополитическое восприятие Сорокина и конкретного события («Сорокин = угроза для России» или «Сорокин = признание русской культуры в мире»), что

совпадает с представленной в российских и русскоязычных СМИ бинарной картиной мира, которую я проанализировал в другом исследовании^[689]. Поскольку предыдущие скандалы происходили в ситуации, когда подобная бинарная система еще не восторжествовала, возможно, что новый иск не получит такой же огласки, как предыдущие, и не превратится в новый скандал, а Сорокин будет продолжать заниматься творчеством, только теперь уже находясь в Берлине.

Постцинизм Сорокина

Ирина Светлова

«В мире появилось что-то агонистическое»

Творчество Сорокина – это очередной закономерный шаг на пути самоуничтожения искусства как средства концептуализации жизни. Не наука и не религия, которые сформируются значительно позже, а именно жажда творить с самого начала сопровождает человека на его пути из мрака животного прозябания. Религия маскирует вопросы, наука порождает бесконечное количество новых, и только искусство стремится создать иллюзию ценного гармоничного мира, так необходимую для поддержания мыслящего существа во вменяемом состоянии. Тысячелетиями в пластике и в слове человек искал идеальные совершенные формы, чтобы воплотить в них свое понимание мира и найти в нем адекватное место для себя.

Внимая с детства древнегреческому эпосу и любуясь шедеврами титанов Возрождения, мы чувствовали себя защищенными от Хаоса. Произведения искусства отвечали человеку даже на незадаанные вопросы, а главное – уводили из мира холодных абстракций вызревающего сознания в хоровод неясных, но осязаемых и эмоционально насыщенных образов.

Пройдя множество ступеней и периодов развития, искусство неузнаваемо изменилось. Сегодня шедевры прошлых эпох редко рождают у неспециалистов спонтанное восхищение, нуждаясь, как правило, в мудреных истолкованиях. Не отставая ни на шаг, искусство следовало за изменяющимся сознанием человека, являясь его вернейшим инструментом и одновременно зеркалом. Когда человек пытался постичь тайны материи, задача искусства состояла в точности передачи видимого мира. Но стоило человеку подойти к границам понимания, с трепетом открыть, что за каждой вырванной у мироздания тайной брезжит следующая, и так до бесконечности, – искусство утратило интерес к реалистическому отражению материальности и обратилось к не фиксируемой органами чувств сути вещей. Как говорит Сорокин: «В мире появилось что-то агонистическое. Предчувствуя свою гибель, он производит неадекватные движения». То же самое может быть сказано и об искусстве. Читатель и зритель не ограничиваются более пассивным восприятием произведения, а играют в предложенную автором творческую игру. Искусство становится

психологичным, оно обращает «глаза зрачками внутрь».

Этот дрящущийся кризис искусства мы называем постмодернизмом. В отсутствие погибших смертью храбрых больших стилей постмодернистский дискурс представляется единственно возможной «тактикой выживания среди обломков культуры», пользуясь расхожим выражением Бодрийера. «Это игра с имиджами, – декларирует Сорокин, – „игра в бисер“, это некий материальный процесс, что-то чисто механическое», «не борьба, а игра с великими обломками».

Разбив в мелкие брызги все цельные представления о морали и искусстве, современные художники создают из осколков новые конструкторы. Вот только ощущения прежнего единства невозможно достичь, даже напротив, все швы выставляются напоказ. Каждое произведение теперь стремится к собственной противоположности. «Это не трубка», – декларировал Магритт, рисуя трубку. Литература пытается уйти от связности изложения и знаков препинания, живопись – от фигуративности, кино – от точно наведенного фокуса. Понимание, что изображение не равно изображенному, подрывает саму идею мастерства и стиля. Отныне нет смысла в шлифовке фразы, портретном сходстве и устойчивом положении камеры, и вообще в совершенном воспроизведении внешних форм материальности, поскольку они уже стали прозрачны для человеческого сознания, осмыслены как инструмент речи.

«Громадная опухоль, именуемая мозгом»

В XX веке кто только не играл со словом, но Сорокин сумел превратить литературный язык в нечто диаметрально тому, что понимали под этим термином совсем недавно. Вот выходят пассажиры из поезда, чтобы перекусить за городом, и вдруг оказывается, что «поезд» этот – семиметровый конь, на спине которого едут хоть и говорящие, но совершенно непонятные существа, чьи разноцветные руки и чешуйчатые колени не позволяют заподозрить в них людей («Теллурия»^[690]). Или, вчитываясь в длинный диалог, в тщательно стилизованные обороты речи, мы оторопело понимаем: ничто не указывает нам на облик говорящих. Сорокин виртуозно показывает, что слово, выработанное эволюцией в качестве аналитического прибора, сегодня коварно эксплуатирует нашу привычку вербализировать явления и эмоции, не являясь более опорой мышления. Высокая литература XIX века приучила нас умело оперировать иллюзорными категориями, существующими лишь в дискурсе. Наивно

полагая, что исчерпывающе знаем смысл слов «поезд», «конь», «плотник», мы вдруг обнаруживаем (и что самое поразительное: посредством текста же!), что значение слов варьируется гораздо чаще, нежели мы привыкли думать, видя в них надежных помощников. Слово обманывает нас, поскольку, выстроив на его основе свою культуру, человек легкомысленно забыл о знаковой природе речи.

Настала эпоха, когда, как холодно комментирует Сорокин: «...верхний позвонок развился в громадную опухоль, именуемую мозгом. <...> Зависящие от плоти и времени, люди стали жить по законам мозга. Им казалось, что мозг помогает им подчинять пространство и время. На самом деле он лишь закабалял их в дисгармоничной зависимости от окружающего мира. <...> Развитый ум породил язык ума. <...> И язык этот, как пленка, покрыл весь видимый мир».

«Люди перестали видеть и ощущать вещи. Они стали их мыслить»

Одним из наиболее откровенных манифестов сорокинского антистиля может послужить сцена из «Теллурии», когда персонажи входят в голограмму картины Эдварда Мунка «Богема Христиании» и не находят различий между оригиналом и имитацией. Жуткие судороги искусства XX века свидетельствуют о том, что оно безвозвратно перестало быть чем-то оригинальным и неповторимым. Ни технически, ни ментально нет пределов для тиражирования мыслей и образов. Возможность реплицирования бесповоротно обесценивает оригинал. Когда-то Милан Кундера сказал, что жестов значительно меньше, чем людей, и мы без конца неосознанно повторяем, примеряем на себя чьи-то привычные движения. Так и с сюжетами: их во много раз меньше, чем рассказанных историй, которые, бликуя, причудливо отражаются друг в друге.

Чтобы остаться искусством в эпоху всеобщего распада смыслов, литература, живопись и кино должны были вывернуться наизнанку: слова – вместо того чтобы обозначать – жонглируют значениями, пластические образы притворяются, что адекватны тому, что мы в них видим. Технологическая революция, сделавшая возможным реалистическое изображение несуществующего, в очередной раз подорвала наше наивное доверие к реальности.

Но если, скажем, Тарантино откровенно играет со своим зрителем, предлагая ему самостоятельно обнаружить источники цитирования, то

сцена из «Теллурии» настаивает на принципиальной идентичности копии и оригинала, который таким образом полностью теряет свою уникальность и встает в ряд равноценных явлений мира. Объектом имитации становятся уже не отдельные произведения, а жанры и художественные течения в целом. Цитирование как идея окончательно утрачивает смысл: культура оказывается в той же степени имманентно принадлежащей каждому человеку, вне зависимости от его таланта, как и его собственные эмоции и окружающая действительность, из которых он вправе творить что захочет. Феноменальный мир превратился для человека в объект мышления, а не непосредственного восприятия. Или, как отчужденно формулируют природу людей пробужденные Дети Льда: «Люди перестали видеть и ощущать вещи. Они стали их мыслить». Культура предстает в произведениях Сорокина накидкой из «голубого сала», которую может примерить любой, или игрушкой младенца, не подозревающего об инициационных качествах Льда.

Можно получить несравненное удовольствие, идентифицируя каждый культурологический намек из тех, что составляют переливающееся лоскутное одеяло сорокинских дискурсов. В «Голубом сале» Сорокин мастерски рядится в так легко узнаваемые литературные манеры Ахматовой, Набокова и Платонова, в композиции «Москвы» таятся перелицованные «Три сестры», из кадров «Мишени» нам подмигивает Анна Каренина. Мозаика «Теллурии» представляет собой прообраз всего творчества Сорокина: Библия, классический литературный язык XIX века, поэзия, пьеса, ода, крестьянский говор, безграмотные докладные, народная сказка – в этот борщ крошатся шматки любых стилей и жанров, точное узнавание которых, в принципе, не так уж обязательно, хотя количество эстетического наслаждения здесь, как обычно, прямо пропорционально уровню образованности.

«Единственное из повернутых к нам лиц Великого Вампира сделано из слов»

Сорокин разрезает на части уже не только художественную ткань других произведений, но саму реальность, склеивая эти осколки произвольным, неестественным образом. Псевдореалистический стиль повествования парадоксально служит для изложения совершенно невообразимого. Сорокин подчеркнуто внимателен к подробностям. Детальное описание внешнего мира ловит нас на крючок достоверности

изложения, и вдруг какая-то мелочь типа иероглифических указателей на российских дорогах («Мишень») повергает нас в шок: мы обнаруживаем себя в обманчиво узнаваемом мире горячего сновидения. Материя сорокинских произведений подобна монстру Франкенштейна, составленному из фрагментов чужой мертвой плоти и оживленному электрическими разрядами таланта.

Если искусство XX века изобретательно предавалось формальным изыскам, по умолчанию считая свои гуманитарные функции неизменными, то Сорокин делает нечто значительно более революционное: натягивая пластичную форму уже существующих стилей и методов изложения, как «умницу» из своего последнего романа, на любое содержание. Сорокин обнажает механизм нашего вербализованного мышления, которое автоматически считает реальным сформулированное. Как иронично сказал Пелевин: «Единственное из повернутых к нам лиц Великого Вампира сделано из слов».

Сорокин виртуозно показывает, что вся наша «сделанная из слов» культура столь же призрачна, как и те ее создания, которые мы считаем вымыслом. Словом даже можно вывернуть смысл наизнанку, как, скажем, в главке из «Теллурии» про княжну, которая провоцирует коллективное изнасилование, называя это любовью народа.

«Комбинация букв на бумаге»

Суть происходящего представлена в произведениях Сорокина как калейдоскоп взглядов, ни один из которых, ни их сумма не является авторским. Сорокин обнажает свой метод в третьей части «Льда», представляющей собой отзывы потребителей об игровой приставке, якобы созданной на основе волшебных качеств тунгусского льда. Здесь на немногих страницах цветет излюбленная Сорокиным разностильность, концептуально отражающая принципиальную невозможность для современных людей прийти к единому мнению посредством языка. Эта главка – квинтэссенция того, что он называет «бумагой, покрытой комбинациями из букв». Из веера мнений невозможно составить цельное представление о сути описываемого предмета, каждый оценивает его иначе: для наркомана это новый способ достижения эйфории, для священника – дьявольский соблазн, для бизнесмена – череда невразумительных и бессмысленных ощущений, дизайнер видит симулятор нового поколения, старик радуется возвращению памяти. То, что люди

должны были бы воспринимать одинаково, например как все деревья сходно ощущают влагу, все живые существа в равной степени наслаждаются насыщением, – каждый *homo sapiens* читает языком своей культуры, которая разъединяет, создает тотальное непонимание, отчуждает друг от друга. Вершиной сорокинского фрагментарного принципа изложения стала «Теллурия»: перед нами разноречивой голосов, рассказывающих вроде бы об одном и том же, но на деле не слышащих и не понимающих не только друг друга, но и описываемой ими реальности.

«Я понимаю, что значит эта фраза, но что она означает?»

В главке, посвященной теллуру, Сорокин иначе обнажает свой галлюциногенный метод. Начинаясь дословной цитатой из Википедии, текст постепенно перетекает в откровенную фантазмагорию. Подобным образом Сорокин играет с нами и в «Пути Бро», где сюрреализм тоже подкрадывается исподволь: вдруг нам предлагают поверить, что «Вставай, страна огромная» сочинена школьниками времен Первой мировой войны, и дальше автор продолжает как ни в чем не бывало вещать из-под маски традиционного романа. И уже скоро реалистическая повесть в стиле толстовского «Детства» неудержимо скатывается в сторону научно-фантастических романов Обручева, а то и значительно менее научных, но не менее фантастических сочинений братьев Стругацких. Но человеческое восприятие как бы не замечает этой подтасовки, привычно выхватывает из окружающего только значащие детали и придает мнимую осмысленность любому произвольному информационному потоку, создавая эту сладкую иллюзию узнавания, игнорируя немногочисленные детали, не вмещающиеся в привычную картину мира.

Адекватное понимание произведения становится возможным только в случае тщательной дешифровки авторского послания. Тавтологическая сорокинская декларация: «Я понимаю, что значит эта фраза, но что она означает?» – перестает быть парадоксом.

Изменения стиля речи у Сорокина всегда глубоко осмысленны. Например, по достижении «ледяного просветления» речь Варьки («Лед») из деревенски безграмотной становится обезличенно правильной. Тем самым Сорокин дает понять, что речь как инструмент осмысления меняется мгновенно, как только оказывается, что прежние приемы больше не отражают изменившуюся ментальную версию мира.

Подобно всепроникающему агенту Смитсу из «Матрицы» – Сорокин

может превратить в себя абсолютно все, даже Виктора Олеговича (как в одной из главок «Теллурии», жестко пародирующей «Batman Apollo» Пелевина), который все же является Автором в традиционном смысле слова, в то время как Сорокин – чистое безличное зеркало. Он *не* создает новый микрокосм. Расхожее обвинение в отсутствии собственного стиля на самом деле есть лучшая похвала Сорокину, изобретательно демонстрирующему невозможность возникновения новых форм в мире, в котором почти любое нагромождение слов может быть прочитано как цитата.

«Тени на белом»

Подлинный художник всегда является визионером, он находится с мирозданием в невербальной связи, ощущает и передает в своих произведениях некие тенденции, которые, вероятно, и в принципе не могут быть осознаны аналитически. Поэтому Сорокина не мог не привлечь кинематограф как концептуально постмодернистский вид искусства, который использует готовые визуальные образы, создавая впечатляющую иллюзию узнаваемости там, где на самом деле перед нами лишь чередование цветных или черно-белых миражей. В «Пути Бро» устами своего просветленного героя Сорокин дает обнажающе точное остраненное определение самой сути кинообразности: «тени на белом». Абсурдируя так хорошо известное нам явление, Сорокин иронично напоминает об игровом, гипнотическом характере искусства как такового, принимая законы которого мы добровольно отказываемся от непредвзятого взгляда на мир.

Изысканные стилистические переодевания Сорокина находят идеальное воплощение в синкретичности кинематографической образности. В фильмах, снятых по сценариям Сорокина, границы отдельных имитаций не столь заметны, как в его книгах, но, по сути, перед нами то же лоскутное одеяло из более или менее узнаваемых цитат, откинув которое мы не найдем цельную неповторимую фигуру Автора в понимании XIX века. Кино явилось неизбежным шагом художественного мышления человечества, вдруг осознавшего возможность творить новые тексты из обрезков. Из балаганного аттракциона невообразимо быстро – меньше чем за двадцать лет! – кино становится высоким искусством с собственным языком, развивающимся параллельно с поисками новых направлений в литературе и живописи. В этом виде творчества художественное мышление человечества обретает идеальную форму

фрагментарной речи. Монтаж, скрыто присутствующий в любом литературном произведении, становится главным выразительным элементом десятой музыки. Творцы киноязыка уже почти сто лет назад продемонстрировали в своих фильмах, что монтажная фраза не обязательно восстанавливает реалистическую картину мира, а может служить и созданию зрительных метафор. Проблески подобного коллажного творчества встречались и прежде в истории искусства, скажем, в удивительных картинах Арчимбольдо, разглядывая которые сегодня трудно поверить, что они созданы в XVI веке, настолько современен их игровой подход к реальности.

Можно сказать, что демонстративно кинематографичная «Теллурия» построена по принципу эйзенштейновского «монтажа аттракционов». Каждая глава как монтажный план, и их контрастное сочетание создает калейдоскопическое изображение. Это своего рода «фацетный» роман, эдакая половинка «Декамерона», дающая мозаичный обзор нашей чумной действительности, увиденной с отдаленного пригорка. Роман (как и вообще все творчество Сорокина) похож на высший разум из «Матрицы», не имеющего собственного облика, а составленного из мириад машин. Мир в транскрипции Сорокина больше не представляется гармоничным, а разбит на составляющие части, соединить которые можно только случайным неестественным образом. Новое целое – если оно вообще еще возможно – будет по определению фрагментарным.

«Цвет небесный, синий цвет»

Хотя один из эпизодических персонажей в «Теллурии» утверждает, что «не всегда литературный контекст помещается в кино...», самому Сорокину, с моей точки зрения, эта трансмутация смыслов из дискурса в пластику удастся на славу. Конгениальность фильмов по сценариям Сорокина его прозе, возможно, заключается в том, что Сорокин не пытается перевести литературную образность на язык кино, а мыслит в формах, присущих каждому из этих искусств.

Интересно проследить, как одна и та же тема перетекает у Сорокина из фильма в книгу и дальше в следующий фильм, обрастая новыми смыслами. Причем она сначала может иметь литературную выразительность, а потом пластическую, или наоборот. Например, в «Москве» очень навязчиво подан контраст синего и красного, который можно проследить почти в каждом кадре, в нарочито искусственном

освещении и даже в расцветке одежды персонажей. Агрессивное колористическое решение выглядит просто формальным декоративным приемом, говорящим, пожалуй, о подчеркнута яркой, внешней жизни героев, не замораживающихся осмыслением бытия. Постоянное присутствие синего, голубого, фиолетового в «Ледяной трилогии» кажется логичным: это отсвет Льда, направляющего души людей на пути духовных исканий. Скрытый контраст есть и здесь: белесой голубизне пробуждающего льда, синему небу над Тунгусским метеоритом – противостоит красная кровь спящего, сопротивляющегося «мяса». Этот контраст даже вынесен на обложку одного из изданий книги. А в «Мишени» противопоставление красного и синего неожиданно обретает концептуальный характер: измеритель добра и зла визуализирует нравственные категории, придавая им тот или иной цвет. Причем показательно, что «цвет небесный, синий цвет», традиционно ассоциирующийся со светлой, возвышенной стороной человеческой природы, соответствует в этой причудливой шкале именно злу. Насколько принципиально для понимания авторской мысли то, что и Мишень, этот бездонный источник божественной праны, увидена синей? Осуждает ли Сорокин таким опосредованным образом поиски бессмертия?

«Что-то в их лицах есть, что противно уму»

Размышляя над этим вопросом, мы натываемся на еще одну специфическую черту произведений Сорокина: они категорически внеэтичны. В книгах и в фильмах Сорокина нет ни осуждения, ни сочувствия, ни симпатии, ни отвращения: человек, даже если автор говорит от его имени, рассматривается как явление, лишенное неповторимости и потому равноположенное всем прочим феноменам мироздания. Он просто есть здесь и сейчас. Возможность измерить процентное соотношение добра и зла в человеке само по себе оказывается чем-то отвлеченным и сугубо не прикладным, декоративным. Так же как и у текста, нет подлинной индивидуальности и у людей.

Обезличенность человека в рамках современной культуры – одна из важнейших тем творчества Сорокина. До трагического абсурда эта идея доведена в фильме «4»^[691], где шутка одного из персонажей о деревне клонированных людей оборачивается жуткой правдой жизни. Дублями являются не только четверняшки Марина, Зоя, Соня и Вера, но и все население вымирающей деревни, самыми одушевленными жителями

которой кажутся страшноватые натуралистические куклы.

Штампованность этих «мимолетных и противоречивых версий бытия» (Пелевин) становится видна прозревшим героям «Ледяной трилогии»: Бро и Храм перестают различать лица, воспринимая вместо них лишь однообразно клубящиеся волны. Остраненный взгляд Детей Льда позволяет заметить отсутствие подлинной индивидуальности у «мясных машин», способных лишь к воспроизводству и отупляющему бессмысленному развлечению. При всем их кажущемся разнообразии, киногерои Сорокина ведут именно такое растительное существование. В фильме трудно было бы изобразить «клубящиеся» лица, не впадая в фантазмагорию. Однако мне представляется, что застывшие, лишенные элементарной мимики лица персонажей в «Москве» и «Мишени» и тупо повторяющиеся реплики по смыслу удивительно точно соответствуют «клубящимся» лицам из «Ледяной трилогии».

«Устойчивое эйфорическое состояние и чувство потери времени»

То, что человек считает своей индивидуальностью, на самом деле составлено из блоков, внедряемых в нас культурой в процессе воспитания. Но все эти образы мы переросли, они перестали соответствовать нашей насущной потребности в ответах на онтологические вопросы. Заученные представления стали веригами, которые наше мышление автоматически таскает за собой на путях познания. Острое ощущение исчерпанности смыслов, заложенных в современной гедонистической культуре, неумолимо приводит к депрессивным состояниям не только отдельных людей, но и искусство в целом.

Одной из главных причин угнетенности и размытого чувства индивидуальности современного человека психологи считают отсутствие в сегодняшней культуре живых инструментов инициации. Формальные религиозные ритуалы, разумеется, ни в коей мере не удовлетворяют потребность человека в переживании этих и подобных пороговых состояний, которое давало причащение древним таинствам.

Инициация была не передаваемым знанием, но пережитым опытом. В процессе инициации человек подвергался реальной опасности и должен был самостоятельно найти решение ситуации, полностью выходящей за пределы того, что он знал. В критическом состоянии рождалась новая личность, отличавшаяся от предыдущей приобретенным опытом. Социум и

религия больше не играют в такие игры, считая их варварством, игнорируя простую истину, что нельзя объяснить того, что не было пережито. И только искусство, возникшее на заре пробудившегося человеческого сознания, явившись одним из самых первых его детищ, продолжает выбивать табуретки у нас из-под ног, с ехидной улыбкой наблюдая, как в падении мы находим опоры в самих себе. Именно этим – достаточно жестким и часто откровенно шокирующим изъятием нашего размягченного сознания из привычного мира устойчивых вербальных и визуальных форм – и занимается Сорокин. Его метод сродни тому ледяному топору, которым он простукивает человечество в «Ледяной трилогии» в целях извлечения божественной сути из застывших антропоморфных форм. Нешоковая терапия уже не в состоянии сегодня пробудить дремлющее сознание.

«Empire Теллурия»

За бессмертием и вечной молодостью – иначе говоря: за смыслом бытия и личной реализованностью (и, кстати, тоже на Восток) – ходил еще Гильгамеш, так что в известном смысле в «Ледяной трилогии», «Мишени» и «Теллурии» Сорокин обращается к самому древнему сюжету в истории человечества. Над алхимическими поисками квинтэссенции – мистического пятого элемента – иронизировал еще Рабле. Идея Ювенильного моря с новой остротой возникла у Платонова. Очевидно, что насущная необходимость онтологической перезагрузки обостряется в переходные периоды, когда рушатся прежние смыслообразующие схемы. Историей инициации является, разумеется, и вампирская диалогия Пелевина.

В своих последних произведениях Сорокин безжалостно разоблачает это исконное человеческое стремление выйти за пределы своей ограниченной пространством и временем сущности и стать кем-то большим, нежели нам отпущено. Теллур в последнем романе Сорокина, загадочное космическое излучение в «Мишени», «Лед» в «Ледяной трилогии», как и «голубое сало», становятся метафорами не только утерянного современным человеком смысла существования, но и антропоморфизирующей роли искусства. Эти рифмующиеся произведения заставляют вспомнить не только тайную комнату из «Сталкера», где реализовывались самые сокровенные желания, но и последний фильм А. Балабанова «Я тоже хочу». Но если в перечисленных фильмах мистические странствия героев в поисках себя носили характер

возвышенных духовных исканий, то порыв сорокинских персонажей преодолеть собственную природу подан автором как болезненный излом, бегство от самих себя, жажда самоуничтожения, присущая апокалиптическим временам. Инициация вырождается в виртуальную игру, вызывающую устойчивое эйфорическое состояние и чувство потери времени.

Влечение сорокинских «мясных машин» к бессмертию напоминает фантастический мир «Суррогатов» (2009, режиссер Дж. Мостоу), где, стыдясь своих подверженных естественным процессам тел, люди общаются друг с другом посредством виртуальных имитаций самих себя. Иначе эта же идея высказана в фильме «In Time» (2011, режиссер Э. Никкол), где вечная молодость доступна лишь немногим, превратившись, как и остальные богатства человечества, в инструмент жесткой эксплуатации. Было бы неверно сказать, что Сорокин открыто цитирует эти фильмы или заимствует из них свои идеи, но созвучность мироощущения явно налицо. Философия и массовое искусство XX века поразительным образом сошлись в осознании противоестественности человеческой культуры, в каждом своем проявлении игнорирующей законы жизни как таковой.

«Цикады» этих скрытых цитат дают понять, что в качестве материала для творения своего галлюцинаторного мира Сорокин использует не только великую русскую литературу, но и фантастику XX века, большое потребление которой, наподобие теллурических гвоздей, явно способствовало нарушению у наших современников адекватного восприятия реальности. Зверолюди и лошади с трехэтажный дом из «Теллурии» вызывают не протест, а отчетливое желание побыстрее настроиться на новые условия игры.

«Ненавистный рой слов»

Концептуальное бессилие современного искусства находит свое отражение в «Ледяной трилогии». Показательно, что, «прозрев», люди Льда перестают воспринимать культурный морок: вместо картин они видят покрытые краской холсты, фильмы для них – бессмысленная игра световых пятен, а литература любого сорта – произвольная комбинация букв на бумаге. Чтение – «молчаливое безумие: внимательное перелистывание бумажных листов, покрытых буквами». Образование – «коллективное безумие, чтобы миллионы мертвецов склонились над листами мертвой

бумаги. После чтения они становились еще мертвее». Из языка «Ледяной трилогии» постепенно уходят знакомые нам слова: паровоз, дом, человек – и появляются другие, словно объясняющие их суть кому-то, кто смотрит на эти явления со стороны. Так – растерянно и непонимающе – смотрят на окружающий мир киногерои Сорокина. Мир, «созданный из слов», меркнет, становится прозрачным, и сквозь него проступает забытая нами, незнакомая Реальность. Возродившийся как луч Абсолютного Света, Бро так описывает свои ощущения: «Ненавистный рой слов, словно гнус, преследовавший меня... уплыл вместе с людьми. Абсолютная тишина мира потрясала».

Сорокин показывает, что искусство не может помочь человеку найти выход из его экзистенциальных проблем, и псевдоидиллический финал его последнего романа тому лучшее доказательство.

«Постцинизм»

Книги и фильмы Сорокина напоминают мне одну средневековую гравюру, где изображен человек, любознательно отгибающий уголок листа с хорошо знакомой нам гармоничной картиной мира, на которой сам же и нарисован. С той стороны на него, разумеется, лезут чудовища. Религиозный смысл этой метафоры давно утратил свое значение, обнажая ее онтологические коннотации. Всем своим творчеством Сорокин словно пытается нам сказать, что холстом, на котором нарисовано привычное нам мироздание, является наше сознание, а красками – слова, как мельчайшие кирпичики аналитического мышления. А раз так, то нарисовать на этом полотне можно все, что угодно: и трехэтажных лошадей, и теллуровые гвозди, расширяющие сознание, и Россию, распавшуюся на множество мелких государств с различными формами правления. Это уже не фантастика, откровенно изображающая гипотетические миры, а, как формулирует сам Сорокин, «постцинизм», позволяющий увидеть, из каких химических элементов состоят краски и холст Творца, да и Он сам. Эта идея не является порождением Сорокина, она носится в воздухе. Это тонко чувствует и Пелевин, говоря: «Чем больше люди спорят по поводу слов друг с другом, тем глубже они увязают в трясине, которую сами при этом создают». Но если Пелевин изящно формулирует это ощущение призрачности бытия, накрывшее сегодня человечество, то Сорокину удалось воплотить его в самой ткани своих романов и фильмов. Недоверие к реальности – вещь не новая: все восточные учения построены на нем.

Иллюзорность мира не беспокоит индуиста или буддиста, являясь для них чем-то само собой разумеющимся. Но для западного материалистического мышления эта каверзная мысль является настоящим ядом, способным источить его изнутри.

Доросшее до неба бобовое дерево нашего мировосприятия Сорокин рубит у самого корня. Он сеет в наши души весьма живучие зерна сомнения в осмысленности человеческого мышления в принципе и, назвав писателя «мясной машиной», специализирующейся на «комбинациях букв на бумаге», напоминает художника, стирающего самого себя с холста Реальности.

Тексты

Норма у Платона и Владимира Сорокина

Михаил Эпштейн

I

Для русской культуры характерен некий обманый жест, передергивание, подстановка, когда нечто видимое, выставя себя напоказ, предполагает нечто противоположное тому, что оно показывает. В самом общем виде такой механизм передергивания можно охарактеризовать как иронию или насмешку, но важно подчеркнуть, что это не субъективная, а скорее объективная ирония, когда обстоятельства смеются над человеком, когда все задуманное им обращается против него, выворачивается наизнанку. Западные категории «иронии» (вроде романтической иронии, когда субъект бесконечно превосходит себя самого) или «отчуждения» (когда сотворенное человеком в силу долгого и объективного исторического процесса от него отделяется и приобретает над ним самостоятельную власть) сюда не совсем подходят. Это скорее эффект наступания на грабли, когда сам себе даешь по лбу. Опыт русской истории сжимает этот эффект в одной пошлой и все-таки неглупой фразе: «За что боролись, на то и напоролись».

Назовем это самое общее свойство русской культуры «вывертом», когда некое накопленное усилие моментально выворачивается и действует в противоположную сторону. Русская история богата вывертами, самый яркий из которых – Великая Октябрьская революция, а последние по времени – августовский путч 1991 года и мартовский «Крымнаш» 2014-го. Выверт – это не просто переворот, когда противоположные стороны, верх и низ, меняются местами. Если бы такой переворот и в самом деле произошел в 1917 году, не было бы ни так называемой диктатуры пролетариата, ни коллективизации, ни партократии, ни ленинско-сталинского режима. Произошел вовсе не переворот, а выверт – такой переворот, который содержит в себе издевку и насмешку над самим смыслом переворота, когда низы, ставшие верхами, становятся еще более нищими и бесправными, а верхи, ставшие низами, вообще выдавливаются за пределы страны, в инобытие и небытие.

Когда, например, Лопухин становится хозяином «вишневого сада», в котором его предки были крепостными, – это кажется простым,

«нормальным» переворотом. Но легко представить, что стало с Лопахиными после 1917 года; а если они уцелели под личиной справных мужиков, потомков крепостных, – что стало с ними после 1929 года, уже под кличкой «кулацкого элемента», когда продолжала раскручиваться машина «переворота». Как замечает по поводу чеховских героев писатель Владимир Шаров, «им в те годы казалось, что это (когда в первый раз все перевернулось. – М. Э.) не шар, который катиться будет, катиться и катиться, – а просто кубик: перевернется он с одной грани на другую и станет, будто вкопанный»^[692]. Русская модель – не кубик, который переворачивается, а шарик, который крутится. Отсюда и понятие выкрутаса, от которого неотделима так называемая русская крутизна и раскручивание («раскрутить дело», «крутой парень»). То, что крутится в одну сторону, легко раскручивается и в другую.

II

Один из таких вывертов, характерных для русской культуры, – это концептуализм, который предлагает свои способы борьбы с платоническими экстазами отечественной истории и идеологии. Концептуализм – такой выверт советской идеологии (а также русской психологии, в пределе – всей мировой культуры), когда ее ценности доводятся до чрезмерности, до какого-то экстаза, который, едва полюс этого движения достигнут, тут же выворачивается в прямо противоположный полюс цинической насмешки. Такой двуполярностью, то есть искусством выкрутасов, вывертов, смеховых надрывов, и живет концептуальное слово.

Владимир Сорокин так определяет метод своего письма: «Я пытаюсь найти некоторую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых пластов»^[693]. Вернее было бы сказать, что в прозе Сорокина соединение высокого и низкого осуществляется не в гармонии, а скорее в верчении и выворачивании полюсов. Один и тот же образ раскручивается из одной крайности в другую.

Во всяком случае, читать Платона попеременно с Сорокиным, кося глаз то в одного, то в другого, мне представляется не менее полезным для выпрямления нашего взгляда, чем читать Аристотеля. Попробуем положить с левой стороны диалог Платона «Политик», а с правой – книгу Сорокина

«Норма».

У Платона читаем:

Чужеземец. Ты чудак! Трудно ведь, не пользуясь нормами, пояснить что-нибудь важное... У меня, милый мой, оказалась нужда в норме самой нормы.

Сократ мл. Так что же? Скажи! Уж меня-то ты можешь не стесняться...

Чужеземец. ...Мы – я и ты, верно, ничуть не погрешим, если решимся познать природу нормы по частям, сперва увидев ее в маленькой норме...

Сократ мл. Было бы совершенно правильно поступить именно так...

Чужеземец. ...Для этого нам необходима, как было сказано, норма.

Сократ мл. Весьма даже необходима.

Чужеземец. Какую же можно найти самую маленькую удовлетворительную норму, которая была бы причастна той же самой – государственной – деятельности?^[694]

В книге Владимира Сорокина «Норма»^[695] как раз и демонстрируется разнообразие маленьких норм, из которых состоит жизнь обыкновенных советских людей и из которых слагается одна большая государственная норма.

Она снова села, выдвинула ящик в тумбе стола:

– Норму вот никак не осилю.

– А ты осиль.

Оля вынула пакетик, на котором лежали остатки нормы, стала отщипывать и есть... (С. 14)

Внизу плавала, терлась о гранит разбухающая норма.

– Кирпичик какой-то, Ленъ...

– Слушай, да это же норма.

Лицо парня стало серьезным (С. 30).

На пакете было оттиснуто красным:

НОРМА

Пакет был надорван. Георгий заглянул внутрь:

– Норма... надо же...

Екатерина Борисовна вздохнула...

А можно норму посмотреть, тетя Катя? – Георгий вертел в руках пакет (С. 51).

Если мы, начитавшись Сорокина, заново перечтем Платона, то и его слова о «познании природы нормы по частям» и о «маленькой удовлетворительной норме» приобретут некий дополнительный, «концептуальный» смысл – тот самый, который соединяет опыт коммунистического строительства с утопическим государством Платона. И окажется, что сорокинская игра с понятием «нормы», которую приходится глотать гражданам Самого Нормального государства, подавляя отвращение к ее вкусу и запаху, удивительно корреспондирует с аристотелевской критикой платоновского учения об идеях.

По Аристотелю, Платон напрасно удваивает мир вещей в мире идей, поскольку эти последние ничего не добавляют к первым и представляют собой пустые категории, которые, однако, как выясняется в социальном учении Платона, требуют жертв от общества, от реальных людей. Может быть, они не так уж и расходятся в своих антиплатонических воззрениях, Аристотель и Сорокин, «философ» – первоучитель европейской мысли и самозванный «монстр русской литературы»?

III

У истоков западной цивилизации стоят два мыслителя, Платон, с его дуалистическим расколом царства вещей и царства идей, и Аристотель, который проводил линию на опосредование этих крайностей, на пребывание идей в самих вещах в качестве присущей им формы. Российская цивилизация выбрала платоновскую модель и разработала ее с неумолимой последовательностью, прямо ведущей к осуществлению платоновского идеала государства, где порядок вещей строго подчиняется порядку идей и, как показывает исторический опыт, разрушается в своей вещности. Сергей Аверинцев поставил вопрос: вопреки явным платоническим предпочтениям русской мысли (от И. Киреевского до А. Лосева), нельзя ли, пусть и с огромным запозданием против Запада,

ориентировать ее на Аристотеля, более здорового и терпимого к законам человеческого естества?

Если Платон – первый утопист, Аристотель – первый мыслитель, который посмотрел в глаза духу утопии и преодолел его. <...> Аристотелевская техника мысли более нейтральна по отношению к религии, чем платоновский экстаз. <...> В области естественного господствует сформулированный Аристотелем закон правильной меры, в соответствии с которым добродетель есть средний путь между двумя порочными крайностями^[696].

Конечно, нельзя не согласиться с Аверинцевым в том, что касается пагубности для русской истории платонических экстазов, увенчанием которых стал буквально осуществляемый проект коммунистического государства. Крах советского марксизма – это, в сущности, крушение всемирно-исторического платонизма, всей линии на поиск земного воплощения царства общих идей^[697]. Указывая на Аристотеля, Аверинцев находит болевую точку современного русского самосознания. Действительно, так торопиться век за веком неизвестно куда, а к нужному моменту опоздать. Жаль упущенных веков, жаль, что в России «встреча с Аристотелем так и не произошла»^[698]. Но вопрос в том, можно ли начать все сначала и, дойдя до конца и поставив крест на линии Платона, отодвинуть российскую ментальность вспять до той исторической точки, где заново делается возможным органическое усвоение Аристотеля. Не то же ли это самое, что объявить постсоветскую Россию право- или духопреемницей Киевской Руси – и забыть, как кошмарный сон, Батюга и Ленина? Или нет другой почвы для строительства, кроме советских же дымящихся развалин, платоновского могильного котлована, возникшего на месте платонического идеального государства, – то есть продолжать можно лишь со своего конца, а не с чужого начала?

Если так, то концептуализм, эта пустотная смехотехника на развалинах горделивого платонизма, выглядит вполне уместным и даже «почвенным» выходом из рухнувшего алюминиевого дворца, чуткой переакцентировкой всего родного исторического безобразия в дурашливое и вороватое искусство безобразного. Концептуализм потому и занял столь основательное место в современной русской культуре, что по самым своим основаниям это культура вращающихся и переворачивающихся концепций. Можно их «выправлять» по-аристотелевски, как предлагает Сергей Аверинцев в вышеупомянутой работе, а можно и по-сорокински, по-

приговски, – то есть не нейтрализуя, а выворачивая платоновский дискурс. Не нейтральная техника мысли работает здесь против платонизма, как в аристотелевско-западной системе, к которой апеллирует Аверинцев, а русская традиция выверта. Крайность в ответ на крайность.

Низвержение в счастье: «Тридцатая любовь Марины»

Андреас Ляйтнер

В романе Владимира Сорокина «Тридцатая любовь Марины», написанном в 1984-м и опубликованном в 1995-м, рассказана история привлекательной тридцатилетней женщины. Она ведет бурную жизнь вопреки общественным условностям, следует исключительно своим телесно-чувственным влечениям, любит как мужчин, так и женщин, не достигая, правда, при этом сексуального удовлетворения с первыми. Время от времени Марина занимается проституцией, употребляет алкоголь, курит гашиш, крадет, вращается в среде хиппи и панков, бывает также в диссидентских кругах. После 29 лесбийских связей, на тридцатом году ее жизни, судьбу героини круто меняет встреча с образцовым коммунистом. В нем и олицетворяемой им советской идеологии Марина находит наконец свое счастье, сексуальное удовлетворение и подлинную любовь. Повествование о внутреннем и внешнем развитии героини говорит о том, что перед нами своего рода роман воспитания: блуждания и поиски Марины благополучно завершаются достижением гармонического состояния простой социалистической труженицы.

В отличие от классического романа воспитания Сорокин не наделяет свою героиню совершенными качествами, которые бы соответствовали его собственному идеалу человека, но строит образ героини, целиком и полностью ориентируясь на человеческий образец, утвержденный господствовавшей в то время коммунистической идеологией. На тридцатом году своей жизни Марина превращается в образцового советского человека.

Как утверждает сам Сорокин, «Тридцатая любовь Марины» создана по модели классического русского романа о преображении и спасении героя: «В данном случае – о спасении от индивидуации»^[699]. По словам писателя, Марина освобождается от гнета индивидуальности и растворяется в коллективной безликости^[700].

Сорокина, однако, мало интересует, реализует ли некто свою злополучную индивидуальность, избрав путь аутсайдера, диссидента или же находит свое счастье, влившись в массу советских трудящихся. Писатель открыто заявляет о своей аполитичности, подчеркивая, что в

своем творчестве не преследует какие бы то ни было общественные цели. Как автору ему безразлично, находится ли страна в состоянии перестройки или стагнации, в условиях тоталитарной или демократической формы правления. Что его действительно интересует, так это исключительно язык и текст в их способности подчинять людей своей власти, оказывать на них гипнотизирующее и, подчас, парализующее воздействие. Персонажи Сорокина не вступают в конфликт ни с самими собой, ни с миром, они оказываются в плену у наличествующих в мире текстов, становятся заложниками медиума коллективного языка. Таковыми претекстами, текстами современности или будущего, могут быть произведения русской классической литературы XIX века, соцреализм, дискурсы советской бюрократии, государственной коммунистической идеологии, советской и постсоветской повседневности или особый язык и манера речи душевнобольных^[701].

Бытие, а соответственно, и поведение людей для Сорокина в значительной степени определяет язык. В своих произведениях он, иногда более, иногда менее убедительно, изображает человека, постоянно впадающего в искушение, к счастью или к несчастью своему, быть втянутым в сферу влияния коллективного языка. Понимание языковой обусловленности человеческого бытия предполагает сознательное или неосознанное соприкосновение с осмыслением роли языка в философии Хайдеггера.

По поводу господства норм и форм в его художественном универсуме Сорокин, явно не без умысла, замечает: «Я очень хорошо понимаю Хайдеггера, который посвятил много страниц разработке проблемы заброшенности человека в этот мир форм»^[702]. В «Романе» мысль о том, что только смерть может защитить «от мира форм», высказывает один из персонажей, доктор Ключин^[703].

Сорокин, таким образом, напрямую ссылается на Хайдеггера. Однако, поскольку под формами и нормами писатель подразумевает не только язык и тексты, но и внеязыковые, внетекстовые реалии, остается неясным, что он имеет в виду, говоря о заброшенности человека в мир форм. Для Хайдеггера заброшенность относится к фактичности человеческого бытия и означает, «что здесь-бытие (*Dasein*), покуда оно есть то, чем оно является, остается вброшенным, в броске (*bleibt im Wurf*) и затянута в водоворот несобственности общественного безличия „людей“ (*Man*)»^[704], причем «люди» (*Man*), персонифицированное общественное мнение, – как способ бытия (*Seinsart*) повседневности, – всегда обусловленно языком.

Осваивая наследие немецкого философа, постмодернизм уже произвел на свет одного американского (Ричард Палмер), одного итальянского (Джанни Ваттимо) и двух французских (Деррида, Лиотар) Хайдеггеров, и потому нет никакой необходимости умножать их число новым, русским, точнее сорокинским, дубликатом шварцвальдского мудреца. Данная работа представляет собой лишь попытку описать счастье Марины, глубоко пережитое ею восхождение от банального существования к полноценной жизни, в понятиях философии Хайдеггера как падение, срыв, низвержение (*Absturz*) здесь-бытия (*Dasein*) в беспочвенность (*Bodenlosigkeit*) и ничтожность (*Nichtigkeit*).

Философское мышление Хайдеггера и в особенности его аналитика бытия непосредственно и неразрывно связаны с языком. Так он неоднократно называет язык «домом бытия», то есть язык понимается как органон бытия и его истины. В радикальности своих размышлений о сущности языка философ доходит до того, что отчасти переворачивает традиционное для философии и языкознания представление о языке как инструменте человеческого общения. Хайдеггер утверждает обратное: «Язык не является инструментом»^[705]. «Язык говорит, не человек. Человек говорит, лишь пристойно соответствуя языку (*der Sprache entspricht*)»^[706]. Человек не создает язык себе сам и не владеет им, «язык не в его владении», напротив, это «язык „обладает“ человеком (*den Menschen „hat“*)»^[707], он суть повелитель, «господин человека»^[708]. Если смысл иных высказываний Хайдеггера о сущности языка и не вполне вразумителен по причине их тавтологичности – «Язык есть язык»^[709], – в своем важнейшем труде «Бытие и время» философ убедительно связывает диктатуру языка как таковую с само собой разумеющейся непререкаемостью «людей» (*Man*), персонифицированной безличностью общественного мнения.

У Сорокина, как и у Хайдеггера, человек постоянно поддается искушению подчиниться публичному толкованию (*Ausgelegtheit*) коллективного языка, регламентирующего все интерпретации смысла мира и человеческого бытия, и подвержен соблазну отказаться в его пользу от ответственности, свободы и способности к самостоятельному суждению.

До тех пор пока Марина не встречает в Сергее Николаевиче Румянцеве своего избавителя, ее существование, ее здесь-бытие, «присутствие» (*Dasein*) свободно от каких бы то ни было императивов, связанных с определенными санкционированными представлениями, нормами и ценностями. Не ведая ни заповедей, ни запретов, ни дозволений, она не

может их и нарушить. Она не задается вопросом, как следует себя вести в определенной ситуации. Лишенная всякого стабилизирующего ориентира, Марина обращена на самое себя. Она замкнута на свое тело с его чувственным опытом, которое становится последней надежной и непререкаемой инстанцией, гарантирующей идентичность, самоуважение и тем самым остроту ощущения жизни. В остальном героиня не испытывает интереса к миру, и мир, в свою очередь, не интересуется ею. Этим равнодушием отмечен уже диалог Марины и ее любовника в самом начале романа. Перед нами отнюдь не чеховский «разговор глухих». Персонажи общаются, притом что им просто нечего сказать друг другу. Не ожидая конкретного ответа, любовник спрашивает героиню: «„Как добралась? Как погода? Как дышится?“ Улыбаясь и разглядывая его, Марина молчала»^[710]. Когда немного позже она пытается остановить его болтовню репликой: «Господи, сколько лишних слов...»^[711] – между ними завязывается следующий диалог:

- Ну понятно, понятно. *Silentium*. Не ты ли, Апсара, нашептала этот перл дряхлеющему Тютчеву?
- Что такое? – улыбаясь, поморщилась Марина.
- Мысль изреченная есть ложь.
- Может быть, – вздохнула она <...>. – Слушай, какой у тебя рост?
- А что? – перевел он свой взгляд в зеркало.
- Он был выше ее на две головы^[712].

Преобладающим душевным состоянием Марины является смесь равнодушия и скуки, в сочетании со все усиливающейся тоской по спасению из этого бесцельного существования. Эта тоска и подготавливает появление избавителя-Румянцева. В диктатуре публичной истолкованности (*Ausgelegtheit*) коммунистической идеологии героиня находит свое подлинное счастье. Если раньше она, по ее собственным словам, лишь существовала, то теперь она начинает жить. Жить означает в данном случае безоговорочно подчиниться надежности твердо установленных идеологических рамок. Отныне все мысли, чувства и желания молодой женщины полностью определяются педагогическими, этическими и политическими правилами советского общества. Марина испытывает счастье полноценной, ибо осмысленной жизни.

Условием возможности этого счастья является авторитетность и суггестивная сила языка идеологического общества, идеологизованная

«молва» (*Gerede*). Хайдеггер проводит различие между речью (*Rede*) как «артикуляцией понятности»^[713] и молвой, толками (*Gerede*), несобственным модусом речи. В молве, толках (*Gerede*) речь превращается в упрощающее, бездумное пересказывание, в огульное говорение с чужих слов (*Weiter- und Nachreden von Rede*). В этом качестве пересказывания и говорения с чужих слов молва представляет собой «возможность все понимать, предварительно не освоив предмет»^[714]. «Люди» (*Man*) и «молва» (*Gerede*) характеризуются утратой исконно-подлинной связи с бытием.

В романе Сорокина молва (*Gerede*) – это язык официальной идеологии, под влияние которого попадает героиня, чтобы затем полностью раствориться в нем. Именно идеологии строятся на симплифицирующем анонимно-публичном повторении и перетолковывании речи другого. Они зиждутся на ритуализации и стереотипизации языка в молве (*Gerede*), где слово превращается в авторитарный жест, целиком подчиненный безоговорочной воле к смыслу и истине. Поначалу Марине еще не по себе от авторитарности речений Румянцева (она «инстинктивно подалась назад от этого яростного напора искренности и здоровья, но прохладная стена не пустила»^[715]). Однако постепенно молодую женщину охватывает ощущение тепла и причастности, она проникается сочувствием и симпатией к этому грубоватому человеку. Уже скоро она вынуждена признаться себе: «А самое забавное, что он по-своему прав»^[716].

Румянцев вещает:

Дело надо делать. Ежедневное, ежечасное дело. Тогда будет и удовлетворение и польза. Знаешь, как я доволен? Как никто. Я на работу как на праздник иду. Радуюсь. И усталости нет никакой, и раздражения. И запоев. А сколько радостей вокруг! Ты оглянись только, глаза разуй: страна огромная, езжай куда хочешь – на север, на юг, в любой город. Какие леса, горы! А новостройки какие! Дух захватывает! Профсоюзная путевка – сорок рублей! Ну где еще такое бывает? Все бесплатно, я это уже говорил. Пионерские лагеря для детей, хлеб самый дешевый в мире, безработных нет, расизма нет. «Только для белых» у нас на скамейках не пишут. А там, на Западе, ты как винтик вертеться должен, дрожать, как бы не выгнали. Преступность вон какая там – не выйдешь вечером...^[717]

В подобных высказываниях, когда через человека говорит усредненная и безличная молва (*Gerede*), мы имеем дело не с передачей неких смыслов, фактов или истин, но с воспроизведением уже сказанного, знакомого, известного и понятного. Содержательная сторона речи и правдивость сообщаемого отходят на второй план, что наглядно демонстрируют назидательные разглагольствования (*Gerede*) Румянцева. Отрицая наличие в советском обществе расизма и антисемитизма и даже приписывая их мнимое отсутствие к достижениям социализма, он, однако, чуть ранее, в том же разговоре, когда речь заходит о еврейском художнике Рабине, заявляет следующее:

– <...> Вообще, не знаю, как ты, но я к евреям чего-то не того... <...>

– Я раньше этого не понимал, а теперь понял. Это народ какой-то... черт знает какой. Их не поймешь – чего им надо. А главное – вид у них... ну я не знаю... противный какой-то. Вот армяне вроде тоже и волосатые и горбоносые, грузины, бакинцы... и волосы такие же... а вот все равно, евреи прямо неприятны чем-то! Что-то нехорошее в них. Я этого объяснить не могу, как ни пытался... И все – своих, своих. Только со своими. Где один устроится – там и другие лезут^[718].

Румянцев здесь не противоречит себе, не страдает он и амнезией. Это у молвы короткая память. В своем беспамятстве она легко аннулирует то, что еще недавно слыло принципиально значимым.

Марина впервые счастлива, поскольку в истолковании молвы мир полностью понятен и без знания его реалий, чем исключается и риск неудачи в постижении жизни и попытке стать ее хозяином. Исчезает сопротивление, упорство действительности, все становится ясно, просто и логично. Идеологическая молва подводит Марину к осознанию: «Как все просто!»^[719]

Восхождение Марины к счастью, по Хайдеггеру, суть низвержение, падение, срыв (*Absturz*): «Род подвижности в л ю д я х при срыве в беспочвенность несобственного бытия и внутри нее постоянно отрывает понимание от набрасывания собственных возможностей и зарывает его в успокоенную мнимость всеобладания, соответственно, вседостижения»^[720].

Повседневное коллективное сосуществование Хайдеггер обозначает, как уже было сказано, понятием «люди» (*Man*). «Людей» отличает

«неприметность» и «неустановимость», эта безличная инстанция «полностью растворяет свое присутствие всякий раз в способе бытия „других“»^[721]. В качестве «общественности, публичности (*Öffentlichkeit*)» «люди» (Man) подсказывают, диктуют, регулируют «вс[е] толковани[е] мира и присутствия и оказываются во всем правы»^[722]. Они во всем правы не потому, что обладают подлинным знанием, «но на основании не вхождения „в существо дела“»^[723]. Это персонифицированное усредненно-анонимное общественное мнение у Хайдеггера всегда связано с говорением, речью: «„Люди“ – это <...> некоторым образом изначально высказанное само-собой-разумеющееся и как таковое – „моя собственная понятность“»^[724].

Через Румянцева Марина подпадает под действие императива идеологической общественности. Отныне «Люди» распространяют над ней свою диктатуру: Марина развлекается и получает удовольствие так, как это делают люди, судит об искусстве и литературе, как люди, находит возмутительным то, что люди находят возмутительным, и так далее. Обсуждая с новыми, счастливыми и радостными подругами перед сном увиденный накануне фильм, героиня исходит общими местами и полностью исчезает в языке публичной истолкованности (*öffentliche Ausgelegtheit*):

Знаете, подруги, меня восхищает тончайшая и безукоризненная работа нашей контрразведки. Невольно поражаешься мужеству, выдержке и смекалке наших чекистов^[725].

Идеологическому истолкованию подчинены не только все мысли героини, ее суждения и действия, но и само восприятие реальности. Если раньше советская действительность вызывала у нее отвращение, то для ее теперешнего «правильного» сознания окружающая ее повседневность является источником неизбывного счастья: она работает в радостном самозабвении, поездка в переполненном общественном транспорте доставляет ей удовольствие. «Пятиэтажный дом приветливо распахнул свои стеклянные двери»^[726], когда Марина приходит в гости к своим веселым и полным энтузиазма коллегам по работе. В праздник превращаются с особым наслаждением вкушаемые обеды в столовой и коллективные ужины в конце трудового дня:

Ужин после полноценного рабочего дня показался Марине необычайно вкусным. Поглядывая на спорую работу девушек, она съела хрустящую рыбу, два сочных чебурека и выпила большую кружку чая со сгущенным молоком^[727].

Публичная истолкованность (*Ausgelegtheit*) поставляет все суждения и решения в уже готовом виде и тем самым снимает «с каждого отдельного здесь-бытия ответственность»^[728] – лишая его тем самым самостоятельности. Эта несамостоятельность несет облегчение. «Люди» освобождают от груза индивидуального самобытия (*Selbstsein*), предоставляя человеку возможность постоянного сравнения своего поведения с поведением других и создавая у него таким образом иллюзию самостоятельной и ответственной деятельности. Так и героиня романа Сорокина, стараясь работать лучше других, целиком ориентируется в этом своем стремлении на возможное поведение этих других, на то, чем являются и как поступают «люди». Действуя по сравнению с другими, героиня не распоряжается собственными бытийными возможностями, но лишь исполняет то, что следует делать, в соответствии с неким усредненным представлением. «Люди» (Man) «держатся фактично в усредненности того, что подобает, что считается значимым и что нет, за чем признается успех, чему в нем отказывают»^[729]. Там, где собственное поведение постоянно ориентируется на поведение других, невозможно отделиться от других и быть в подлинном смысле самим собой^[730]. Впрочем, подобное регулируемое «людьми» бытие-друг-с-другом (*Miteinandersein*), несмотря на то что в нем мерилом собственного поведения всегда является поведение других, являет собой отнюдь не спокойное и мирное сосуществование, «но напряженное, двусмысленное друг-за-другом-слежение, тайный взаимоперехват. Под маской *Друг-за-Друга* разыгрывается *Друг-против-Друга*»^[731]. Тот, кто не подчиняется диктату безликой публичности и не следует тому, что «люди» говорят, делают или думают, в мире, где правит молва (*Gerede*), рискует, в подлинном смысле слова, головой. Поскольку молва лишена памяти, она «глуха к судьбам, чей жребий она решает»^[732].

По принципу «друг-против-друга» протекает жизнь трудового коллектива, в который влилась Марина. Каждый из ее веселых и счастливых коллег следит за каждым, со всей строгостью клеймя позором любое «отклоняющееся» поведение, будь то пьянство, лень или опоздание на работу. Так сообща товарищи за опоздание подвергают ostracismu

рабочего Золотарева. Безликая общественность читает ему нотации в форме ритуально-автоматизированных фраз:

– Мне кажется, чтобы вовремя начинать работу, необходимо вставать к станку без пяти семь, а не в семь ровно, так как станок требует необходимой подготовки.

– Я согласен с тобой, товарищ Алексеева, – пробормотал Золотарев, лихорадочно закрепляя деталь и пуская резцы. <...>

– Да, – согласился Соколов, – безалаберность Золотарева повлекла за собой серьезную поломку оборудования и производственные потери. Его проступок мы разберем на цехкоме.

– А мы обсудим поведение Золотарева на комсомольском собрании цеха, – громко проговорила Туруханова. – Сегодня он вел себя недостойно.

– Полностью одобряю твое предложение, – заметила Алексеева. – Тем более, это неприятное происшествие произошло на моих глазах. <...>

– Я думаю, товарищи, сегодняшнее происшествие – это урок нам всем, – серьезно заметила Туруханова. – Каждый рабочий должен соблюдать производственную дисциплину не формально, как Золотарев, а по-деловому^[733].

Под воздействием идеологической публичной истолкованности находится и Золотарев, который, вместо того чтобы свободно привести доводы в свое оправдание, в своей ответной реплике следует стереотипу ритуальной самокритики. Когда готовностью безвозмездно работать в пользу фонда мира ему удастся вернуть доверие коллектива, рабочий раздражается тирадой, и скоро его индивидуальный голос полностью пропадает в извергаемом им анонимном словесном потоке, состоящем из фрагментов официальных новостей и интерпретаций мировых событий в духе политики партии и правительства:

– Благодарю вас, товарищи, за теплые слова в мой адрес. Я слышал, что решение безвозмездно трудиться пришло к вам после тревожных известий с Ближнего Востока. Надо сказать, что я тоже крайне возмущен наглым поведением израильской солдатни на оккупированной территории. Меня также настораживают сообщения из Манагуа. Эскалация

империалистической агрессии против Никарагуа является составной частью американских планов, направленных на осуществление глобальных и гегемонистских притязаний в Центральной Америке. <...>

– Тревожно и на юге Анголы... [734]

Здесь мы слышим уже не Золотарева. Вместо него и через него говорит овладевший им язык идеологической общности, использующий персонажа в качестве артикуляционного инструмента, а затем и полностью вытесняющий его из пространства текста. Читатель остается один на один с газетным листом, полным последних официальных новостных сообщений, несоотносимых с каким бы то ни было конкретным говорящим.

Растворение Марины в идеологической молве, в понятиях Хайдеггера, есть «отпадение» здесь-бытия от себя самого и его «впадение» в конституированный молвой мир «публичности» (*Mitwelt*): «В этом успокаивающем, все „понимающем“ сравнении себя со всем присутствие скатывается к отчуждению, в каком от него таится самое свое умение быть» [735]. Отчуждение означает у Хайдеггера потерю самого себя, самоотчуждение человека в предметном (*Gegenständliche*), «в предметном, которое, однако, и конституируется только лишь в процессе говорения» [736]. Низвержение, срыв (*Absturz*) здесь-бытия в беспочвенность и ничтожность остается утаенным, сокрытым от него, так что низвержение, срыв этот «толкуется как „взлет“ и „конкретная жизнь“» [737]. Как признается Марина одной из своих подруг: «Я раньше не жила, а просто существовала. Как растение какое-то. А сегодня чувствую, что живу. А не существую...» [738]

В чем же все-таки заключается счастье Марины, ее тридцатая любовь? Счастье сорокинской героини состоит в безусловном подчинении тотальной власти идеологии, в полном передоверии этой последней своих ответственности, свободы, собственного бытия-возможности (*Seinkönnen*) и восприятию этой потери, этого отчуждения от самобытия (*Selbstsein*) как обретения полнокровной, конкретной жизни. Потеря самобытия избавляет человека от необходимости столкновения с действительностью и от постоянного риска потерпеть поражение в этом противостоянии.

Мысль о том, что счастье сопряжено с потерей самобытия, может показаться странной. Тем не менее представление, что счастье имеет нечто общее с послушанием, подчинением и тем самым с утратой индивидуальности и идентичности в безликом коллективе, есть рецепт

всякого предписанного счастья. Как там у Достоевского Великий Инквизитор говорит о том, что ищет человек на Земле? «Перед кем преклониться, кому вручить совесть, и каким образом соединиться, наконец, в бесспорный общий и согласный муравейник»[\[739\]](#).

Перевод с немецкого Никиты Седова

© Н. Седов, перевод с немецкого, 2018

Русский роман как серийный убийца, или поэтика бюрократии

Борис Гройс

То, что русская субъективность до сих пор надеется увидеть и познать саму себя прежде всего в зеркале классического русского романа XIX века, является всем известным трюизмом. В романе «Роман» Владимир Сорокин обращается к традиции русского классического романа, чтобы снова поставить вопрос о России и о том, как она определяет себя в этой традиции. «Роман» был написан в 1985–1989 годах и напечатан в Москве в 1994 году^[740]. В этот период русской истории происходил распад Советского Союза, советского коммунизма, советской идеологии и советской литературы, стилистику которых Сорокин тематизировал в своих более ранних текстах. Когда на руинах Советского Союза вновь появилась Россия, широкие массы русской интеллигенции обратились к дореволюционной традиции русской культуры – и прежде всего к ее деревенско-дачной линии – в поисках аутентичных национальных корней, ценностей и ориентиров. Русская природа и кроткий, добрый, терпеливый русский национальный характер, воспетые классической русской литературой, снова заняли свое почетное место в общественной мифологии. Именно на эту мифологию и реагирует в первую очередь роман Сорокина.

Сюжет «Романа» относительно прост. Действие романа происходит где-то в старой, суммарно дореволюционной России. Молодой адвокат Роман Воспенников отказывается от своей адвокатской практики и от жизни в большом городе, которую он находит пошлой и рабской, и в поисках свободной жизни отправляется жить в деревню, где намеревается заниматься отчасти сельским хозяйством, а отчасти живописью, к которой он почувствовал неожиданное призвание. Роман поселяется у своих родственников, которые заменили ему умерших родителей. На фоне типичных событий дворянско-деревенской жизни того времени, вроде охоты, рыбалки, косьбы, пожара, посещения церкви и так далее, происходит встреча героя с героиней, Татьяной, приемной дочерью лесника. За признанием в любви следует свадьба, которая завершается тем, что Роман в сопровождении новобрачной сначала убивает топором всех своих родственников и знакомых, затем всех крестьян в деревне, затем

устраивает – с использованием внутренностей своих жертв – что-то вроде черной мессы в местной церкви, затем убивает саму Татьяну и затем умирает сам. Первая, длинная часть романа, занимающая более 300 страниц и посвященная описанию жизни Романа в деревне до того, как он занялся истреблением ее жителей, написана в условной манере дореволюционного русского романа а-ля смесь Толстого и Достоевского; вторая, более короткая часть романа, написанная в протокольном стиле ультрамодернистской прозы и занимающая менее 100 страниц текста, посвящена исключительно описанию ритуала уничтожения и самоуничтожения, инсценируемого героем.

Резкий переход от традиционной, глубинно-психологизирующей повествовательной манеры русского романа к литературному модернизму совпадает, таким образом, с резким изменением поведения героя, который в момент этого перехода выходит, можно сказать, за все рамки обычного, рационально-психологически описываемого поведения. Несомненно, что сам этот момент перехода является центральным для понимания всей структуры романа. Кроме того, подобный резкий переход характерен для большинства текстов Сорокина, в особенности для его коротких рассказов, и поэтому он ожидается читателем, и в первую очередь читателем, уже знакомым с повествовательной практикой писателя: читатель Сорокина всегда ждет, когда же *это* начнется, то есть когда обманчивая повествовательная идиллия сменится описанием чего-то ужасного^[741]. Такое ожидание характерно, кстати, прежде всего для различных жанров массовой литературы, как, скажем, детективный или эротический. Умудренный опытом читатель обычно покорно прочитывает вводные «реалистические» страницы, заполненные, согласно условностям европейского романа, описаниями природы, деталей обстановки, внешности и характеров действующих лиц и так далее, в ожидании того, когда наконец появится первый труп или первое обнаженное тело. Именно с этого момента чтение становится «интересным», хотя степень правдоподобности описываемого одновременно заметно убывает.

Тексты Сорокина построены, по существу, на том же приеме ожидания того, что что-то должно наконец случиться, хотя все еще не случается. Ожидание это затягивается, однако, как правило, несколько дольше, чем это обычно принято. Так, в «Романе» оно длится, как уже говорилось, на протяжении более 300 страниц. Сорокин испытывает терпение читателя до предела и затягивает ожидание до невыносимости. Зато читатель получает за свое страдание, как кажется, и большой приз: случается действительно нечто совершенно неординарное, сверхкриминальное и сверхэротическое,

так что общий бюджет читательских эмоций кажется в конце концов сбалансированным. Этот баланс несколько нарушается, впрочем, уже упомянутым совпадением между сюжетным переломом и не менее резкой сменой повествовательной манеры. В результате этого совпадения возникает ощущение, что «на самом деле» ничего не произошло, кроме простого перехода из одной стилистики в другую, так что «ужасное событие» теряет статус описываемой текстом внешней реальности и полностью дедраматизируется, обнаруживая себя в качестве внутритекстового стилистического приема.

Благодаря этому тексты Сорокина дистанцируются от массовой литературы и представляют любителю чистой текстуальности возможность получить описанный Роланом Бартом нереференциальный *plaisir de texte*. Эта возможность не отменяет, впрочем, полностью «нормального», то есть референциального, чтения сорокинского текста, вызывающего у читателя приятный ужас, являющийся, как известно, верным признаком массовой, развлекательной литературы. Сорокин предлагает, таким образом, две конкурирующие возможности чтения – референциальную и нереференциальную или, что то же самое, массовую и элитарно-модернистскую, – не предвещая выбор читателя. По существу, именно неопределенность, неразрешимость этого выбора, то есть неснимаемое напряжение между этими двумя взаимно противоречивыми версиями чтения, составляет основной внутренний конфликт сорокинской прозы, который так до конца и не разрешается ни в каком синтезе или катарсисе. Напротив того, этот конфликт воспроизводит себя на всех уровнях сорокинского текста, включая идеологический. В «Романе» он изнутри определяет также отношение героя к себе самому и к России, так что как субъективность героя, так и Россия получают двойное прочтение.

Прежде всего можно показать, что роман «Роман» вполне может быть прочитан от начала до конца в традиционном психологическом ключе: как целостное и последовательное повествование о поиске и обретении его героем, Романом, самого себя. Роман уезжает из города и приезжает в деревню, чтобы обрести внутреннюю свободу и найти себя. Эта зона внутренней свободы подчеркнута ассоциируется Романом с образом деревенской России. Особенно это становится очевидным из диалога Романа с Зоей, в которую он был влюблен прежде, когда она также стремилась к свободе и безудержно отдавалась верховой езде и другим деревенским радостям, но которая со временем разочаровалась в России и решила эмигрировать на Запад, утверждая, что в России ей стало скучно (вследствие чего она оказалась единственным персонажем, избежавшим

удара топором по голове в конце романа) (с. 64). Роман же, напротив, эмигрирует в Россию, в глубь России.

Но Зоя составляет практически единственное печальное исключение на общем радостном фоне. Все остальные действующие лица романа (если не считать врача Клюгина, о котором речь еще будет впереди), напротив, постоянно заверяют себя и других в том, что в России русский человек чувствует себя особенно свободно, раздольно, привольно, как он никогда не мог бы чувствовать себя на Западе. Подобного рода уверения и подтверждающие их описания, а также восклицания типа «Как славно! Как хорошо!», речи и тосты, восхваляющие деревенскую жизнь, русскую природу и русских людей, любование русской едой и т. п. составляют значительную часть романного текста. Персонажи романа, включая самого Романа, особенно остро переживают это ощущение внутренней свободы в ситуации непосредственного контакта с природой: рыбалка, охота, косьба, еда на природе, участие в крестьянской жизни, понимаемой как часть природного цикла. Подобные ситуации неизменно погружают действующих лиц романа в состояние радостного экстаза. Природа выступает здесь как безусловная ценность и как единственный источник свободы и счастья. Сорокин акцентирует фундаментальные темы русского романа XIX века: спасительное соединение природы и свободы, уход от цивилизации, опрощение, припадание к истокам и так далее. При этом речь идет, очевидно, об умонастроении русской литературы, более глубоко, нежели привычное разделение на западников и славянофилов, не говоря уже о прочих более мелких идеологических подразделениях.

Противопоставление природной свободы и рабства по отношению к условностям цивилизации имеет давнюю традицию в европейской культуре и символизируется в Новое время прежде всего именем Руссо. Для Руссо природа выступает носителем добра, а цивилизация – зла. При этом под природой Руссо понимает «естественного человека», живущего в сердце каждого: созерцание внешней природы выполняет прежде всего педагогическую функцию воскрешения природных свободы и добра, погребенных в самом человеке под условностями цивилизации. Именно подобную педагогику практикует русский роман, как он понимается Сорокиным. Но к традиционной руссоистской теме примешивается здесь еще дополнительная и важная тема России. Оппозиция природа/цивилизация дается здесь одновременно как оппозиция Россия/Запад, причем симпатии русской литературы оказываются, естественно, на стороне России. Подобный ход, разумеется, также не нов. Еще раньше немецкие романтики использовали оппозицию естественное/искусственное

для описания оппозиции Германия/Франция, притом что «естественное», или природное, оказывалось на стороне Германии, хотя вся описательная схема и была позаимствована у француза Руссо. Русская литература лишь переносит тот же ход на оппозицию Россия/Запад, русифицируя Руссо и относя Германию к «искусственному» Западу после того, как позаимствовала у немецких романтиков их риторический прием.

Не случайно Роман уезжает в деревню, на русскую природу, отказавшись от письменного, кодифицированного, искусственного закона, которому он служил в качестве адвоката^[742]. Иронизация письменного закона и условностей судебного процесса составляет постоянную тему произведений Толстого и Достоевского. Письменному, искусственному закону, созданному людьми, противопоставляется внутренняя свобода, даруемая самой природой, самой жизнью. Свобода не может определяться писаными, юридическими правами. Сама природная жизнь есть зона свободы. Поэтому Россия как воплощение природного и может выступать синонимом истинной свободы, будучи лишенной формальных, писаных, юридических свобод. Русская литература, как ее читает Сорокин, провозглашает жизнь, освобожденную от любых внешних, условных ограничений, высшей ценностью. Внутренняя свобода русского человека глубже, нежели любая внешняя свобода западного человека, поскольку свобода – это другое имя для жизни. И эта внутренняя свобода реализуется во всей своей полноте в слиянии человека с природой, с самой жизнью, а не тогда, когда человек отделяется от жизни, как это имеет место в системе юридических прав, изолирующих личность и составляющих основу «городской жизни», воспринимаемой Романом как «рабская».

В то же время поиск природной свободы натывается в пространстве русского романа на известные ограничения, налагаемые на индивидуума коллективной жизнью, Богом и добром, постулируемыми в русском романе как высшие ценности: свобода, понятая как победа зла, то есть как природная свобода, направленная против самой природы, исключается устойчивым преимуществом добра. При этом преимущество добра над злом гарантируется в русском классическом романе не столько идеологически, сколько прежде всего самой его повествовательной структурой. Зло выступает в традиционном романе всегда в качестве эпизода, то есть в качестве сюжетного элемента повествования, и тем самым неизбежно продвигает это повествование вперед, выполняя в его контексте «конструктивную функцию». Телеология романного нарратива является сама по себе залогом добра, поскольку низводит зло до положения «момента» в своем движении. Всякое повествование неизбежно

диалектично: зло обречено в нем служить добру, то есть продолжению самого повествования.

Адвокат Роман не смог, таким образом, в первой части романа до конца освободиться от закона, письма и власти условности. Уехав из города, то есть из-под власти юридического закона, Роман попал не в деревню, на природу и на свободу, а в пространство русского романа, под власть литературной условности. Иначе говоря, Роман просто переехал из одного текста в другой, из свода законов Российской империи – в не менее имперский русский роман, то есть в область юрисдикции не менее условных законов литературного нарратива. Постулируемое в русском романе стремление природы к самовоспроизведению, то есть к победе добра над злом, есть не более чем идеологический эффект стремления самого романа к самопродолжению, к самонаписанию, к воспроизведению своих описаний, своей собственной риторики, своих собственных нарративных схем.

Этот механизм нейтрализации зла как предельной возможности свободы через его функционализацию в телеологически организованном романном нарративе постоянно демонстрируется Сорокиным на протяжении первой части его романа. Примеров тому множество. Время от времени героя посещают размышления о том, что природа и Бог равнодушны к его судьбе и к судьбе людей вообще, однако эти размышления неизбежно приводят Романа к еще большей вере и маркируют поворот его судьбы к лучшему. В этом отношении характерен эпизод в церкви, когда Роман вначале отвлекается от хода церковной службы, чтобы предаться внутренним сомнениям: «Дьяк читал, а Роман все более и более погружался в свою печаль, равнодушным взглядом скользя по лицам... „Как все зыбко и обманчиво в этом мире человеческих чувств, – думал он, – в нем не на что опереться, не в чем увериться так, чтобы потом не обмануться...“» (с. 71). Это отвлечение от церковной службы дает, однако, Роману возможность впервые увидеть свою будущую жену, Татьяну, являющую собой образ истинной веры.

Риторика нравоучительного внутреннего монолога, отсылающая очевидным образом к Толстому, достаточно часто воспроизводится Сорокиным и без прямого сюжетного обоснования, как, скажем, в сцене венчания Романа с Татьяной, во время которого Романа снова охватывает нигилистическое умонастроение: «Они поют, не понимая, что поют и зачем. Но почему выходит так нежно, так невинно? Или, может, они знают все?.. Но мне не легче от их непонимания и невинности!» – которое, однако, вскоре сменяется принятием мира: «Это был свет надежды...

Надеяться, надеяться, что все происходящее – правильно, что все на благо, вот что остается нам!» (с. 245). Таким образом, рассуждения о тщете всего земного в духе Шопенгауэра каждый раз приводят героя к добру в духе Толстого.

Но Сорокиным не забыт и Достоевский: приемный отец Татьяны заставляет Романа сыграть с ним в русскую рулетку. Кажется, что речь идет о радикальном контакте героев со смертью, но в результате никто не гибнет, все остаются довольны, умиляются друг другу – и Роман с Татьяной получают благословение (с. 199). Даже центральная для первой части романа сцена, в которой Роман, побуждаемый благородным порывом, вступает в борьбу с волком, но обнаруживает в себе самом волчье начало, смешивает свою кровь с волчьей и регистрирует равнодушие природы к своей судьбе (с. 165), вся эта история приводит Романа прямо в дом Татьяны и тем приближает свадьбу героев. И лечит Романа доктор Клюгин, который – единственный из героев романа – проповедует напрямую «нигилистические» взгляды.

Клюгин выпадает отчасти из общей «русской идиллии» (на что указывает и его фамилия, очевидно происходящая от нем. *klug* – умный). Но и радикально нигилистические речи, хорошо знакомые читателю русской литературы XIX века, не выводят Клюгина за пределы романного «добра»: Клюгин – хороший врач, не обидит и птички. Природная свобода, как видим, постоянно блокируется в «русском романе» телеологией добра. Для того чтобы Роман смог действительно открыть в себе свободу, он должен покинуть пространство русского романа, освободиться от законов «реалистического» литературного описания и повествования.

Это освобождение и практикуется героем, как кажется, во второй части романа. С того момента, как Роман поднимает топор, чтобы «недиалектически» истребить обитателей деревни, он начинает все более и более уходить из-под контроля традиционного русского литературного письма. Из текста исчезают описания природы и внутренних состояний героя, утрачиваются поиски психологических мотивировок и реконструкции причинно-следственных связей. Текст романа все более превращается в чисто внешнее протоколирование происходящего и поэтому теряет условную литературность. Природная свобода определяется невозможностью ее понимания, невозможностью реконструкции ее внутреннего закона, своей чистой процессуальностью и операциональностью. При этом особенно характерно, что детелеологизация свободы во второй части романа отсылает к тем же сюжетным моментам, что и ее телеологизация в первой части: во второй

части оказывается реализованным все то, что остается заблокированным в первой части.

Роман использует для истребления жителей романного пространства топор, полученный им в подарок на свадьбу от Ключина, на котором написано: «Замахнулся – руби!» (с. 321). Ключин, кстати говоря, не только проповедует нигилизм (с чем ассоциируются «топор народной войны» и топор Раскольников), но и рассуждает о либидо и танатосе (с. 178), давая тем самым ключ к пониманию ритуала истребления как эротического. Татьяна сопровождает при этом героя, звоня в колокольчик, который герои также получили в качестве свадебного подарка от деревенского юродивого, воплощающего собой в романе, как этого и следовало ожидать, дикую, иррациональную, разрушительную сторону православия. Финал романа предвещают также многие другие сцены из его первой части: описание убийства родителей Татьяны, сцены охоты^[743], сцена борьбы с волком и так далее. Кроме того, первая часть романа намекает на интерпретацию религиозно-эротического ритуала, инсценируемого Романом во второй части в качестве эквивалента брачной ночи: после долгого ритуала свадьбы, в которой экстаз «добра» достигает невыносимых степеней коллективной истерии, героям ничего другого не остается, как перебить всех подряд и умереть самим, чтобы достичь наконец любовного уединения. К тому же и операции, которым Роман подвергает тело Татьяны, носят отчетливо эротический характер. Впрочем, Роман достигает эякуляции только после того, как он устраняет всех «других», включая Татьяну, и окончательно десакрализует церковь, чтобы избежать также и Божественного взгляда.

И все же центральной для возможной психологической интерпретации перехода ко второй части романа может считаться короткая сцена, в которой Роман требует от Татьяны абсолютного доверия к свободе, на что Татьяна отвечает согласием (с. 284). Сорокин демонстрирует здесь, что могло бы получиться, если бы Онегин, не подчинившись условностям света, женился на Татьяне. Они образовали бы парочку «natural-born killers», которым пришлось бы пойти дальше по пути отмены условностей – вплоть до полного истребления всех носителей этих условностей. Традиционное руссоистское стремление русского романа к свободе и природе реализовано здесь до конца в качестве абсолютного террора. Роман становится серийным убийцей, окончательно освобождающим внутреннюю, природную свободу от постороннего взгляда, описания, понимания, письма. Герой, воплощающий в себе эту свободу, окончательно отделяется от автора, от нарратива, от законов литературного текста как

таковых. Не зря герой носит имя Роман: внутренняя интенция романа воплощается исключительно в самом герое, не оставляя ничего внешнего, описываемого. Роман перестает быть текстом и становится жизнью. Если Бахтин описывает поэтику романов Достоевского как направленную на установление равноправия между автором и героем, то Сорокин инсценирует, как кажется, окончательную победу автора над героем: герой уничтожает все, что может быть описано, – и затем себя самого как объект описания. Роман заканчивается смертью героя, поскольку герой сумел перед своей смертью уничтожить все в пространстве романа, что еще могло бы быть описано или рассказано. «Роман» Сорокина можно, таким образом, прочесть как окончательную победу природы, свободы и России – над текстом, законом и Западом, которой не смог достичь русский роман XIX века.

Впрочем, литературная радикализация природной свободы за пределами обычных социальных условностей была уже достаточно последовательно проведена маркизом де Садам еще в контексте французского Просвещения. В своих пространственных философских рассуждениях десадовские либертены извлекают из руссоистского требования безусловно следовать голосу природы выводы, с которыми сам Руссо, вероятно, не был бы готов согласиться. Но при этом де Сад, в свою очередь, предельно дидактичен и подчиняет свои описания эротических оргий строгому ритуалу. Редуцированное протоколирование чистой операциональности, или чистой ритуальности, посредством которых во второй части сорокинского романа природа, как кажется, демонстрирует свою абсолютную свободу, стилистически прямо отсылает к де Саду. При этом, как справедливо отмечает Ролан Барт, десадовские эротические ритуалы сами организованы как язык: посредством различных операций фрагментации эти ритуалы осуществляют артикуляцию тел, превращающую эти тела в элементы языка^[744]. Так же и религиозно-эротический ритуал, описанный Сорокиным, состоит во фрагментации тел и во введении новой комбинаторики, ставящей фрагменты этих тел в новые отношения друг к другу, подчиненные теперь не природной, органической логике, а – синтаксису нового языка, с помощью которого Роман формулирует свои послания Богу и миру: Роман кладет кишки своих жертв в церковь, кирпичи на кишки, головы на кирпичи и так далее. Природная свобода здесь оказывается вновь полностью подчиненной синтаксису языка. Даже последние, предсмертные содрогания Романа описываются редуцированными субъектно-предикатными конструкциями, отсылающими, среди прочего, к производственным текстам Сергея

Третьякова. В момент наибольшего предсмертного напряжения свободы Роман в наибольшей степени подчиняет себя фундаментальным правилам функционирования языка. Эмиграция из идиллической, руссоистской русской деревни в область чистого желания, или чистого религиозно-эротического бессознательного, оказывается столь же иллюзорной, как и более ранний переезд из города в деревню. Герой снова не обретает внутренней свободы, а лишь переезжает из текста в текст, из языка в язык.

С этой точки зрения иначе начинают выглядеть и сцены массового уничтожения, описанные во второй части романа. В них можно увидеть не самоосвобождение героя, а скорее истребление сигнификатов романа – с целью оставить от него одни сигнификанты. После того как умирают все референты романа, остается один его текст. Инсценированная Сорокиным оргия истребления и самоистребления манифестирует в этом случае не победу природной свободы над законами текста, а, напротив, окончательную победу текста над его природными референтами и над его собственным органическим смыслом.

В одной из своих статей о Руссо, посвященных деконструкции руссоистского мифа о Природе, Поль де Ман говорит о том, что описания фрагментирования и калечения человеческого тела, часто встречающиеся в литературе, служат метафорами фрагментирования и калечения самого текста^[745]. Это фрагментирование текста происходит вследствие цензурирования, цитирования и других внешних манипуляций с текстом, обнаруживающих неорганичность, «машинность» любого текста. Таким образом, ритуал «расчлененки», описываемый Сорокиным, можно понять как метафору текстуальности. Характерным образом роман Сорокина начинается с описания могилы Романа на сельском кладбище, что, в свою очередь, напоминает о знаменитом рассуждении де Мана по поводу превращения тела в текст эпитафии, сценой которого у де Мана также выступает сельское кладбище^[746].

Итак, герой Сорокина умирает в поисках внутренней свободы, так и не обретая ее. Единственное, на что он оказывается способен, – это эмиграция из одного текста в другой, или, иначе говоря, из-под власти одного синтаксиса, письма, закона – под власть другого. Но смерть героя означает в этом случае также и смерть автора. Не зря героя зовут Роман. С его смертью умирает сам жанр романа, а также автор-романист. Автор и герой романа, как справедливо в свое время полагал Бахтин, связаны одной цепью. Автор имеет власть над языком только постольку, поскольку он пользуется языком для описания внеязыковой свободы героя. Если

выясняется, что герой такой свободы не имеет, так как не может выйти из-под власти языка, то вместе с ним свободу утрачивает и автор: он превращается в пассивного медиума языковых структур и саморазворачивания текста. Но это и означает, что смерть героя совпадает со смертью автора, так что оба получают совместную эпитафию в виде современного постструктуралистского литературоведения.

На первый взгляд кажется, что Сорокин своим текстом лишь еще раз подтверждает этот диагноз. Но при более внимательном рассмотрении выясняется, что, хотя автор романа и умирает, этим умершим автором оказывается не сам Сорокин, а его двойник – подставная фигура, литературная маска, альтер эго, – специально предназначенный для отстрела. Дело в том, что весь роман написан как бы от лица другого или, точнее, от лица других. Стертая и в то же время легко узнаваемая стилистика романа однозначно указывает на то, что автором является не Сорокин, а некто другой, кто пишет с полной серьезностью русский роман. Именно этот другой и оказывается мертвым автором – каким он, впрочем, обнаруживает себя с самого начала, не будучи способным на живое, искреннее, небанальное, оригинальное, аутентичное, нестертое авторское слово. Однако цитатный, псевдонимный, «персонажный» характер сорокинской прозы манифестирует собой не умаление и смерть, а выживание автора, скрывающегося за своими масками-двойниками, которых он приносит в жертву своему герою.

Сорокин принадлежит к художественно-литературному течению, которое возникло в начале 1970-х годов в контексте московского неофициального искусства, то есть искусства, практиковавшегося вне официальных советских культурных институций и которое обычно называют московским концептуализмом^[747]. Это наименование отсылает к западному, прежде всего англо-американскому варианту художественного концептуализма, как он был представлен, скажем, работами группы *Art and Language* или Йозефа Кошута. В контексте искусства 1960–1970-х годов американские художники-концептуалисты с наибольшей последовательностью провели принцип аскезы в искусстве, радикально отказавшись от всех отсылок к миру визуальных соблазнов. Западный концептуализм, помещая в пространство произведения искусства текст вместо изображения, демонстрировал тем самым свою радикальную оппозицию массовой, коммерциализированной культуре своего времени.

Но основные черты концептуализма оказались в то же время сродни некоторым центральным аспектам советской официальной массовой эстетики, которая также понимала искусство как иллюстрацию к

определенным политико-теоретическим тезисам.

Московские концептуалисты видели в своей практике не утопическую альтернативу окружающей их массовой культуре, как это имело место в случае американского концептуализма, а рефлексию по поводу функционирования советской массовой культуры, то есть культуры, оперирующей в пространстве уже реализованной утопии.

Соответственно, московский концептуализм изменил и характер используемых в пространстве произведения искусства текстов. Если американские концептуалисты опираются в первую очередь на высокую академическую англо-американскую философскую традицию логического позитивизма, то московские концептуалисты используют тексты повседневной жизни, идеологические, бюрократические тексты и литературные тексты, ставшие частью советского массового сознания, такие как, например, тексты Пушкина, Толстого или Достоевского. Московский литературный концептуализм обращается при этом с текстами, которые он использует, аналогично тому, как современное искусство работает с визуальными *ready-made*: он не идентифицируется с этими текстами, а цитирует их как симптомы той культуры, внутри которой живет и которую он тем не менее оказывается способен анализировать с внешней позиции. В результате аналогия между бюрократической и концептуалистской работой с текстами привела к интеграции в московскую концептуалистскую практику огромной массы текстового материала, что вызвало существенный сдвиг в понимании самого текста.

Дело в том, что в пространстве цитирования текст, если он представлен большой массой, как бы полностью обесмысливается, десемантизируется – он превращается просто в узор, в арабеску, в декор. Эта радикальная десемантизация текста идет намного дальше, нежели та, которая может быть достигнута традиционно авангардистскими приемами разрушения семантического единства текста в литературном пространстве книги. И более того: концептуалистская десемантизация текста вовсе не требует его деформации, остранения, введения смысловых сдвигов в его собственную структуру и так далее. Самый тривиальный, самый обыденный текст немедленно полностью десемантизируется, если он – безо всяких изменений – целиком помещается в пространство цитирования. В этом пространстве он превращается просто в шрифт, если следовать терминологии Деррида. В то же время это превращение не следует рассматривать как жест деконструкции, поскольку текст остается все же конечным и может быть прочитан как таковой, то есть с сохранением его обычной семантики. В результате сознание читателя начинает постоянно

осциллировать между двумя несовместимыми модусами восприятия текста: с одной стороны, текст воспринимается как *ready-made*, как феномен чисто визуального ряда, как узор, лишенный всякой семантики, а с другой стороны, этот же текст может быть прочитан как вполне осмысленное высказывание, обладающее определенной и даже легко доступной для реконструкции семантикой.

Это осциллирование воспринимающего сознания между, условно говоря, позициями зрителя и читателя, возникающее в пространстве концептуальной картины, и произвело то глубокое впечатление на некоторых литераторов 1970-х годов, которое заставило их искать возможности достижения сходного эффекта средствами чисто литературной практики. Влияние концептуалистской художественной практики на литературу является прежде всего результатом специфического использования текста в рамках этой практики. Не случайно многие известные представители московского литературного концептуализма либо начинали как художники, либо были близки к художественным кругам.

Сорокин при этом не только начинал как художник (чем он напоминает своего героя Романа), но и в течение нескольких лет зарабатывал себе на жизнь книжным дизайном, подобно Илье Кабакову и Эрику Булатову, чья художественная практика сыграла решающую роль в формировании сорокинского литературного метода. В известном смысле литературный концептуализм можно определить как дизайн текста. Работа с книжным дизайном приучает видеть в тексте прежде всего определенную знаковую массу, которой дизайнер оперирует, не особенно вникая в ее смысл, подобно тому как компьютерный *soft ware* обрабатывает большие текстовые массы по ту сторону их семантики. Эта абсолютно внешняя, реди-мейдная работа с текстовыми массами открывает возможность оперировать «чужим» текстом, данным в значительно большем объеме, чем это принято при обычном литературном цитировании. При этом концептуалистский текст-дизайнер вовсе не заинтересован, подобно бахтинскому «автору», в оживлении цитаты, в логоцентрическом возвращении к ее аутентичному «голосу», в инсценировании полифонии, интертекстуальной игры или гротескного тела, долженствующих вернуть мертвый текст к жизни. Скорее текст-дизайнер заинтересован в том, чтобы продемонстрировать текст как мертвый текст, как абсолютно пассивную, неорганичную знаковую массу, могущую быть подверженной любым манипуляциям, разрезаниям, перетасовкам, перенесениям из одного пространства в другое за пределами ее так называемого смысла, как это и происходит на практике при компьютерном текстовом книжном дизайне.

Речь, кстати, не идет здесь о бесчувственном «трупe текста»: это выражение предполагает, что текст когда-то, изначально, был жив и лишь затем умер, позволив подвергать себя различным патологоанатомическим экспериментам. Совсем напротив, концептуалистская работа с текстом демонстрирует его исходно «мертвый», чисто знаковый, неорганический характер.

Эта демонстрация происходит благодаря тому, что автор-концептуалист делает свой текст анонимным или, если угодно, псевдонимным. Сами художники и литераторы концептуализма часто называют это качество их текстов «персонажностью»: тексты пишутся как бы от имени другого лица или определенного персонажа, как чужие тексты с узнаваемой чужой стилистикой. Автор жертвует при этом своей душой, своей индивидуальностью, оригинальностью и внутренней жизнью своего текста, не дожидаясь того, что современная литературная теория объявит автора мертвым. Эта жертва кажется на первый взгляд излишней, поскольку традиционный автор и так давным-давно объявлен деконструированным, а текст – мертвой игрой знаков. Но никакая жертва не является, разумеется, напрасной.

Экономика жертвы была уже достаточно подробно проанализирована в теориях символического обмена от Марселя Мосса до Жака Деррида – и в том числе Батаем – в применении к литературе («*La litterature et la mal*») [748]. Батай интерпретировал, как известно, эстетику жертвоприношения смыслом, эксцесса и отказа от успеха, которую исповедует модернистский *poete maudit*, как способ достижения утраченной аристократической «суверенности», ставящей, по меньшей мере на символическом уровне, современного литератора на уровень суверенного аристократа прошлого. Однако тем, чем в прошлом был аристократ, является сегодня очевидным образом бюрократ. Если писатель обычно ограничивается тем, чтобы писать «кровью своего сердца», то есть выступает в качестве пролетария, который производит определенный продукт, инвестируя в него труд, время своей жизни, то бюрократ, или текст-дизайнер, к которому поступает в распоряжение этот кустарно изготовленный продукт, свободно и суверенно оперирует им, перегоняя текст с места на место, фрагментируя его, цитируя его или вообще его запрещая. Эксплицитно отказываясь от авторства и стилистически приписывая свой собственный текст «другим», писатель таким образом получает возможность по меньшей мере символически встать на уровень бюрократа и оперировать своим собственным текстом как бы извне, суверенно.

Соответствующие стратегии были также существенно облегчены в

контексте тогдашней советской культуры тем, что официальная массовая культура того времени резко противостояла в ней самиздатскому, ручному изготовлению книг неофициальной культуры. Прием *ready-made*, применяемый в современном искусстве, состоит, как известно, в индивидуальной апроприации художником продуктов массового, серийного художественного производства. Применение приема *ready-made* к литературе затруднено поэтому обычно тем, что литература в Новое время существует только в форме печати, то есть массового серийного производства книг. В российском самиздате 1960–1970-х годов книга, напротив, функционировала как уникальная рукопись или как индивидуальный объект, наподобие средневекового манускрипта. Именно эта форма самиздатского манускрипта и сыграла для московских литераторов-концептуалистов роль пространства цитирования, сменив собой концептуалистскую картину.

Прямое перенесение этого приема из самиздата в печатную литературу кажется на первый взгляд невозможным. Но в то же время и в условиях печатного бытования литературы сохраняется уникальное пространство цитирования: библиотека. Ни одна библиотека не похожа на другую, хотя в каждой из них и собраны серийно изданные книги. Можно сказать, что тексты Сорокина представляют собой такие частные уникальные библиотеки, где собраны и подверстаны в одну книгу тексты, которые, как можно было бы ожидать, относятся к разным библиотекам, – особенно в подцензурной советской ситуации подобные тексты не могли оказаться в одном пространстве, в одной библиотеке.

Московский концептуализм отказался, таким образом, от оппозиции бюрократически нейтральному, чисто внешнему и репрессивному, официальному оперированию с текстами путем создания своего собственного, уникального, аутентичного, индивидуального и якобы не поддающегося подобному бюрократическому оперированию языка, как этого требовали модернистские утопии «высокой и чистой литературы». Вместо этого автор-концептуалист добровольно жертвует своей индивидуальностью и совершает посредством этой жертвы символическое восхождение на бюрократический уровень власти, позволяющий ему противопоставлять стратегиям бюрократической манипуляции текстами свои собственные стратегии манипуляции.

Рассматривая текст «Романа» с точки зрения этих стратегий, можно сказать, что Сорокин монтирует типичный синтетический текст русского романа, пропущенный через советскую стилистически-идеологическую цензуру, с фрагментом столь же условной «модернистской прозы», этой же

цензурой элиминируемой из репертуара возможных вариантов литературного письма. Два этих куска текста сшиты вместе, можно сказать, белыми нитками, которые было бы наивно принимать за манифестацию психологии героя. Место проявления абсолютной природной свободы героя оказывается при этой второй интерпретации местом обнаружения чисто внешних, асемантических, бюрократических манипуляций над текстами, понятыми как «мертвые» знаковые массы.

Теперь становится ясным, каким образом выживает Сорокин после смерти своего двойника, то есть честного, аутентичного автора, стремящегося описать свободу героя. Сорокин выживает в качестве автора-бюрократа, цензора, или текст-дизайнера, манипулирующего текстом извне, по ту сторону его содержательности, по ту сторону его референциальности. Такая свобода автора-бюрократа от текста не требует свободы героя. Она не предполагает ни природной свободы, ни защиты природных прав человека. Своим романом «Роман» Сорокин отдает все природное природе, то есть смерти. Умирает другой автор – тот, кто верил в природную свободу. И в сущности, это не русский, а западный автор: Руссо, де Сад. Это автор-француз, воспитанный на римской, на романской культуре, который верит в романскую традицию индивидуальной свободы и потому пишет романы. Или это русский интеллигент, подданный династии Романовых, который отправляется в глубь России на поиски природной свободы и Третьего Рима. Естественно, что такой Роман в результате испускает дух, но это не обескураживает полностью русского писателя.

Русский автор, выросший под властью бюрократии и цензуры, то есть перед зрелищем неограниченно свободного и одновременно бессодержательно-механического манипулирования текстами, верит в другую, тайную, бюрократическую свободу и в ней находит свою истинную родину.

Роман Сорокина «Роман» – это, как и многие другие тексты русского концептуализма, попытка создать новую поэтику бюрократии вместо поэтики природы и открыть в бюрократическом произволе шанс для новой свободы автора после его смерти в языке. Русская субъективность открывает здесь русскую бюрократию как новую утопию и новую идиллию, недоступные наивному сознанию римского, романского Запада. Ретроспективно можно утверждать, что Тютчев вновь оказывается прав, утверждая, что Россия является областью непознаваемости, то есть областью истинной свободы. Но теперь он оказывается прав как русский бюрократ, каким он в первую очередь и был, а не как любитель русской

природы.

Слово в «Романе»^[749]

Нариман Скаков

То самое Слово, что было у Бога, было вовсе не на бумаге.

Владимир Сорокин

«Поезд дернул в тот самый момент, когда Роман опустил свой пухлый, перетянутый ремнями чемодан на мокрый перрон»^[750]. Это первое, достаточно стандартное, предложение из первой главы первой части «Романа» Владимира Сорокина объявляет о прибытии главного героя –

Романа Алексеевича Воспенникова – в родную деревню Крутой Яр, затерянную где-то на широких просторах России. Начало повествования, хотя оно и не отличается особо примечательными стилистическими изысками, довольно многообещающее для ценителя лингвистических конструкторов писателя. С этим предложением читатель входит в великую русскую литературную обитель, чтобы проследить за судьбой главного действующего лица – разочарованного адвоката и начинающего художника, пытающегося начать жизнь с чистого листа. Роман оставляет буквальность закона и входит в визуальную сферу, сферу неограниченных возможностей – он оставляет замкнутое городское пространство столицы и открывает для себя широкий и открытый ландшафт периферии.

В «Романе» есть, кажется, все типичные сюжетные ходы русского романа XIX века: разочарование в первой юношеской любви, поиски близости к народу и земле, долгие разговоры с родными дядей и тетей, благодушным деревенским священником отцом Агафоном, скромным интеллектуалом Рукавитиновым, нигилистом и мизантропом Клюгиным, угрюмым лесником и бывшим военным Куницыным, а также простыми жителями деревни Крутой Яр. Пиком преображения Романа является его встреча с Татьяной – трогательной русской сиротой и красавицей – в деревенской церкви во время пасхальной службы. Молодые люди влюбляются друг в друга в одно мгновение, и последующая часть «Романа» описывает драматическое признание в любви, предложение руки и сердца, на скорую руку организованную помолвку и задушевную русскую свадьбу. Тем не менее, как и следовало ожидать, Сорокин не заканчивает свой роман сказочным «и стали они жить-поживать да добра наживать». «Роман»

переживает радикальную трансформацию на последних ста страницах, на которых главные герои систематично убивают всех окружающих, начиная со своих близких родственников и заканчивая жителями Крутого Яра.

Двойной жест «конструктивного» разложения или созидательного насилия в конце «Романа» может быть интерпретирован как ритуал (*авто*)экзорцизма. Как известно, экзорцизм определяется как процедура изгнания бесов и других сверхъестественных существ из одержимого с помощью определенных обрядов. Ритуальность играет значительную роль в творчестве Сорокина и на тематическом уровне (многие критики подчеркивают порой навязчивую страсть писателя к различным ритуалистическим аспектам советской-российской повседневности^[751]), и как структурный принцип. Автор «Романа» изгоняет злых духов классической русской литературы, и кульминацией этого процесса является акт самоаннигиляции главного героя, Романа, выраженный самым последним предложением «Романа» – «Роман умер» (с. 625).

Однако экзорцизм, в абсолютно постструктуралистской манере, также определяется словарем как «вызов духов путем заклинания» («Оксфордский словарь»). Процесс изгнания предполагает предварительный вызов бесов, и два несовместимых жеста, с противоположными векторами семантического движения, растягивают и уничтожают героев романа и сам роман как таковой. Более того, экзорцизм также определяется как «клятва проклятия» (от греч. ἔξορκισμός – связывать клятвой, заклинать). В этом смысле слово «экзорцизм» можно использовать для описания дисфункционального, но в то же время достаточно трепетного отношения Сорокина к великим предшественникам – классикам русской литературы XIX века (Гончарову, Тургеневу, Толстому). Писатель изгоняет традицию и в то же время связывает себя с ней^[752].

1. Нормальный «Роман»

Большой по объему «Роман» олицетворяет собой один из самых дерзких литературных экспериментов позднесоветского периода. Написанный за четыре года, с 1985 по 1989 год, он представляет собой микрокосмическое видение великого русского романа XIX века. Архаичный текстуальный пузырь сначала осторожно и тщательно надувается, а затем яростно, но с сохраненным чувством стиля протыкается. По определению Жака Деррида, вопрос стиля – это всегда

проблема «заостренного предмета. Иногда – всего лишь пера [или: почерка]. Но с таким же успехом – стилета, и даже кинжала...»^[753] Без колебаний Сорокин с нежностью вонзает свой кинжал в ожиревшее тело классического русского романа и с большим усердием проворачивает его рукоятку на протяжении шестисот двадцати пяти страниц. Результатом этого процесса становится окончательная смерть главного героя и жанра – Роман сливается с «Романом» и выходит в сферу небытия.

Рассматриваемое произведение не является абсолютно уникальным художественным экспериментом в творчестве писателя, ибо оно концептуально и анаграмматически связано с «Нормой» (1979–1983). Оба текста были опубликованы в России в 1994 году, и их обложки были абсолютно идентичными – прописные буквы названий поглощались минималистским мрачным черным фоном. Оба, в какой-то степени, составляют похоронный обряд с явными элементами жертвоприношения. «Норма» и «Роман» превозносят, подрывают, оскверняют, убивают и хоронят две традиции, которые определяли контуры литературного горизонта каждого русского/советского писателя конца XX века: великий аристократический роман XIX века и злополучный соцреалистический эксперимент. Сорокин освобождает себя от невыносимого притяжения этих двух центров гравитации, одного – наследственного, и другого – навязанного.

В отличие от «Нормы», которая представляет собой неоднородную жанровую амальгаму, состоящую из экспериментальной повести, рассказов, сихотворений и песен, «Роман» являет собой художественное целое, как минимум на первый взгляд. Герои романа с тщательностью проходят по всему списку традиционных русских развлечений: распитие водки, сбор грибов, кулачный бой, банный ритуал, хождение в церковь, охота на тетеревов, ловля рыбы, заготовка сена, дискуссии на тему «Бога нет» и прочее. Определенное количество прочих клише, таких как русская рулетка с отчимом Татьяны, который вначале препятствует браку молодых, настойчивое появление домашнего питомца главной героини – медвежонка, спасение Романом иконы Божьей Матери из горящей избы и, конечно же, убийство волка голыми руками, разбросаны по тексту романа, словно драгоценные камни. Чрезмерно насыщенный этими элементами романский стиль подается читателю в виде наваристого блюда, которое грозит расстроить его пищеварительный тракт. Основная часть «Романа» олицетворяет экстремальную форму чрезмерности. Пятьсот страниц «вступительного» текста и ожидания развязки бросают вызов терпению самого выносливого читателя.

Генри Джеймс, в известном эссе, говоря о «толстых» романах XIX века – среди которых почетное место занимает русский роман «Мир и война» [sic] – как о текстах, включающих в себя яркие элементы правдоподобия, вместе с тем высказывал сомнение: «Что подобные бессвязные и мешковатые чудовища, с их странными элементами случайности и произвольности, *значат* в художественном смысле?»^[754] Сорокин, по всей видимости, разделяет обеспокоенность своего американского коллеги. В «Романе» монструозность русской романной традиции искупается посредством процесса инверсии и деформации доминантного дискурса. Непроизвольная оговорка Джеймса («Мир и война» вместо «Война и мир») разворачивается Сорокиным в осознанный прием. Элементы случайности и произвольности романного повествования заключаются в кавычки посредством филигранной концептуальной конструкции. В результате монструозный дискурс великого русского романа попадает в им же самим поставленную графоманскую ловушку, в которой жестоко убивается и расчленяется авторским скальпелем.

Концептуальная трансформация текста – его смерть – происходит перед глазами читателя по ходу самого процесса чтения (движение времени, движение в сторону смерти). Чтение затянувшейся на полтысячи страниц прелюдии к концептуальному взрыву превращается в испытание читательской выносливости. По выражению Бориса Гройса: «Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание – усилием перевернуть страницу»^[755]. Пятьсот страниц «нормальной» части романа не только проверяют читателя на терпеливость и прилежность, но они также воспроизводят все мыслимые клише, тем самым воздвигая монументальный надгробный памятник на могиле русского романа.

В этом смысле обильная повествовательная прелюдия «Романа» может интерпретироваться как литературный эквивалент альбомным перформансам Ильи Кабакова. Художник «инсценировал» свои альбомы, состоящие из визуальных образов и текста, для узкого круга своих друзей в своей мастерской. Ключевыми моментами этих перформансов, которые длились часами, были процесс перелистывания и монотонно-нейтральный голос художника, смаковавшего банальные и незначительные детали биографий своих героев. Как подмечает сам Кабаков, листание альбома «находится в промежутке между бытом, стуком часов и „ничем“»^[756]. Визуальная составляющая альбомов, в свою очередь, определялась «чистым» белым фоном – голыми семантическими полями. Эти качества альбомов выводили их в религиозную сферу: они представляли собой

некий ритуал, во время которого человек ждет, хотя и напрасно, манифестации некоего божественного присутствия.

Данный ритуалистический аспект художественных перформансов Кабакова перекликается с пятисотстраничным конструктом Сорокина. Чрезмерное присутствие повествовательных элементов в обоих случаях постепенно создает дистанцию по отношению к повествуемым событиям и достигает кульминации в метафизическом *ничто* (не делается никаких поучительных выводов и нет кульминации как таковой). Длительность в чистом виде, пребывание во времени замещают развитие событий, и читатель-зритель приглашается, или скорее его заставляют, войти в поле пустоты и остаться там на определенное количество времени.

Чрезмерность нарратива «Романа» создает пространство пустоты, где многочисленность означающих преобразуется в пустословие и где нет означаемого как такового. Страницы романа постепенно превращаются в бульварное чтиво или даже макулатуру. Эта трансформация, в свою очередь, мотивирует читателя занять позицию простого наблюдателя или, в каком-то смысле, переработчика отходов литературного производства. Проблема перепроизводства текстуального вещества решается с помощью насилия (в отличие от «бездействия» перформансов Кабакова). Таким образом, Сорокин практикует теоретическое художественное письмо: в парадоксальной манере роман бросает вызов тексту, который он же сам и порождает. Значение вырабатывается на пересечении «утвердительного» искусства (литературы) и антагонистической дискурсивной саморефлексии, включающей в себя критику и деконструкцию. Получающийся в результате симбиоз двух противоположенных модальностей одновременно создает и разрушает среднерусский роман «Роман».

Благодаря этому «диалектическому» напряжению, созданному созидательно-творческими и разрушительно-критическими силами, повествование в романе плавно покрывается изъятиями и трещинами. Как только Роман делает предложение Татьяне, внимательному читателю становятся заметны некоторые стилистические изменения в манере повествования. Эмоциональные, многословные и счастливо потрясенные происшедшим родственники окружают молодых, которые возносятся над землей на своих новых, но уже крепких крыльях неземной любви. Татьяна повторяет свое любовное заклинание «я жива тобой» восемнадцать раз, в то время как Роман полностью поглощен будущей супругой. Веселая русская свадьба – некая экстремистская форма лубка – празднует любовный союз с большим излишеством более чем на ста страницах.

Каждый житель сорока двух крутоярских дворов, и даже бездомный

юродивый Парамоша Дуролом, получает приглашение исполнить русский гимн Гименею. Невероятных размеров осетр, целиком зажаренные свиньи, блины с икрой, всяческие соленья, громадный свадебный торт, всевозможные пироги и варенья украшают праздничный стол. Герои Сорокина перечисляют десять различных техник поедания блинов, и гости выпивают за здоровье русского самовара. Великий русский роман XIX века начинает разлагаться изнутри посредством вульгарного использования тривиальных тропов и повествовательных клише: он превращается в опухоль, не оставляя писателю другого выбора как взять скальпель и отделить ее от утомленного и больного тела русской литературы.

2. Насилие, говори

После пятисотстраничного испытания на читательскую выносливость сорокинский фирменный слом в повествовании наконец выходит на первый план. Содержание сокрушает традиционные рамки жанра: главные герои в финальной части освобождаются от пут классического романа, и читатель наблюдает захватывающую смену повествовательной манеры. Отсутствие оригинальных ходов в сюжетной линии искупается экстремальным перегибом на последних страницах. Сам взрыв мотивирован двумя необычными свадебными подарками, имеющими, как замечает Липовецкий^[757], явный сексуальный подтекст: деревянным колокольчиком, который Дуролом нашел в землянке святого старца, и топором – подарком Ключина – с дарственной надписью: «Замахнулся – руби!» Роман понимает последнюю рекомендацию слишком буквально, и молодожены начинают убивать всех жителей деревни Крутой Яр. При этом они воспроизводят стилизованный ритуал черной магии: Татьяна звонит в колокольчик, спрятавшись в комнате или находясь на улице, а Роман тем временем методично лишает жизни своих жертв с помощью топора. Молодые празднуют свой супружеский союз, и их брак закрепляется кровавой печатью убийства. Многословная идиллия русского захолустья, в свою очередь, рушится под весом собственной лингвистической чрезмерности.

Абсурдное массовое убийство вначале изображается с избытком натуралистических деталей, как, например, смерть дяди Романа – Антона Петровича Воспенникова: «Кровь хлынула из страшной раны, наискосок пересекающей лицо, разрубленная и вывороченная челюсть тряслась, из открытого рта слышались клопочущие звуки» (с. 503). Но повествование приобретает механистическо-ритуалистический характер сразу после того,

как Роман и Татьяна убивают всех родственников и близких друзей в своем собственном доме и начинают ходить из дома в дом, направляя свое бессмысленное насилие на ничего не подозревающих обитателей деревни. Короткие лаконичные предложения, не перегруженные второстепенными членами, сливаются в громоздкие параграфы и почти механически, в манере учетной книги, прописывают детали более чем двухсот убийств.

После того как Роман лишает жизни 248 человек, он устраивает своеобразную черную мессу в деревенской церкви. Главный герой приносит в церковь кишки обитателей сорока двух крестьянских дворов, аккуратно складывает их на пол, сверху кладет кирпичи, взятые из печей сорока двух домов, на них водружает сорок две головы крестьян. Затем следуют еще более странные действия: Роман вырезает семенники своего дяди, тестя, Красновского, Рукавитинова, Клюгина, отца Агафона и его гостей (сливки крутояровского общества) и складывает их на полу церкви рядом друг с другом. После этого он выносит из алтаря культовые предметы и укладывает на престоле головы крестьян в ряды (по четыре головы на ряд), тем самым как бы создавая аудиторию для своего святотатственного перформанса. Затем он выносит крестильную купель из церковной сторожки и складывает туда отбитые углы собранных кирпичей и перемешивает их с дворянскими семенниками. Наконец Роман украшает иконостас кишками своих жертв:

Роман положил топор на Евангелие. Татьяна трясла колокольчиком. Роман вышел из алтаря в придел. 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» (С. 600).

Стилизованный ритуал продолжается вместе с натуралистическим описанием насилия над телом Татьяны: Роман разрезает ее живот и запикивает туда деревянный колокольчик, которым Татьяна без остановки трясла во время убийств. «Роман» бесстрастно регистрирует, как главный герой отрубает голову своей жене над купелью, сливает туда ее кровь и помещивает все содержимое предварительно отрубленной ногой женщины.

Конечный продукт – смесь из кирпичей, семенников и крови Татьяны – используется Романом для закрашивания иконы «Божья Матерь Иверская» кистью правой руки Татьяны. Кульминацией же этого беспрецедентного акта литературного насилия является процесс измельчения кусков тела Татьяны в кашу и ее поедание главным героем, который также возится в своих выделениях (кал, моча, рвотные массы, сперма).

Черная месса на самом деле является перевернутым отражением пасхальной службы, описанной в начале романа. «Роман» открывается приездом главного героя в родную деревню в самом начале Страстной седмицы. Роман, которому идет 33-й год, строго соблюдает обычай и постится вместе со своими родными, а также просит выслать этюдник, холсты и краски только через неделю, полагая, что не стоит предаваться искусству в предпасхальную неделю. Сама пасхальная служба преображает Романа: он восстанавливает свою веру во время пасхальной заутрени, когда зажигает свечку от огонька лампы, висящей перед иконой святой великомученицы Варвары, от этого огня зажигает свою свечку и его будущая супруга Татьяна. В то же время пасхальное начало романа объявляет о начале страстей по русскому роману – его крестного хода на протяжении шестисот двадцати пяти страниц. Однако, в отличие от Христа, жанр романа не воскресает, а умирает и погружается в небытие без единой надежды на воскрешение. Данный конец описывается посредством постепенно разлагающегося языка.

Таким образом, отмеченное «богохульство» в конце «Романа», по сути, бесплодно и лингвистическая избыточность находит свое разрешение в пустоте. Чрезмерное насилие теряет свою способность воздействовать на читателя в силу своей лингвистической несостоятельности. Количество второстепенных членов значительно уменьшается, и конец романа (его последние шесть страниц) состоит исключительно из простых двусоставных предложений. Единственное подлежащее (Роман) сочетается со сказуемым (глаголом прошлого времени), которое время от времени повторяется. А сам конец выглядит так: «Роман качнул. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер» (с. 625).

Смерть – это окончательное, однозначное и невоспроизводимое событие, которое заканчивает «Роман». Непереходный глагол «умирать» показан во всей своей окончательной красе. Однако конец все-таки подчиняется циклической структуре текста, отсылая читателя к прологу, описывающему сельское кладбище и могилу «Романа»/Романа. В этом случае, однако, смерть эстетизируется, проходя через призму китча и

старомодного языка. Пролог открывается таким предложением: «Нет на свете ничего прекрасней заросшего русского кладбища на краю небольшой деревни» (с. 1). За данным началом следует «пряный» словесный пейзаж (некий лингвистический этюд – эквивалент страстному увлечению главного героя русским ландшафтом), который включает в себя описания различных представителей флоры и фауны средней полосы России. Пролог заканчивается изображением серогрудой остроносой овсянки, присевшей на дубовый крест, на котором виднеется только крупно вырубленное имя покойного – РОМАН. Заглавные буквы имени главного героя сливаются с названием жанра, давшего пристанище его литературной судьбе. Двойная смерть являет себя на самых первых страницах – предуведомление о насильственном конце уже задано, хотя поначалу и не бросается в глаза.

Сентенция Мориса Бланшо – «писать, чтобы не умереть» – сподвигла Мишеля Фуко на размышления о связи между категориями языка и смерти. В своем эссе «Язык к бесконечности» он пишет:

В движении по направлению к смерти язык поворачивается к самому себе и обнаруживает что-то вроде зеркала; и для того чтобы остановить смерть, которая остановит его, у него есть одна-единственная сила – сила воспроизводства своего собственного отражения в зеркальной игре, у которой нет предела^[758].

То есть процесс бесконечного преумножения – постоянное откладывание конца как такового – лежит в основе лингвистического воспроизводства. Письмо как язык, оставляющий «след своего собственного движения»^[759], представляет собой непрерывное эхо, отражающееся в долине смерти. Таким образом, экзистенциальный страх смерти подменяется лингвистическим восхищением смертью.

Фуко ссылается на сочинения маркиза де Сада – его творчество конца XVIII века отражает смертельную суть языка, и именно в них философ видит начало современной литературы. Эти голоса насилия, которые ни в коем случае не должны были восприниматься в буквальном смысле, *определяют* и в то же время нарушают поставленную ими границу: «Они отказывают себе в пространстве своего языка, конфискуя его только посредством жеста повторного присвоения, они также уходят не только от своего значения <...> но и от своего существования как такового»^[760]. Таким образом, движение «журчащего лингвистического потока» прекращается в резервуаре отсутствия и пустоты. Именно поэтому Роман и

великий русский аристократический роман должны умереть в конце «Романа». Главный герой и жанр стирают себя в своем тексте посредством чрезмерности, совмещенной с ущербностью, и отказывают самим себе в языковом пространстве: они входят в сферу невыразимого словами и их (само)разрушительный потенциал полностью реализуется в смерти.

Первые пятьсот страниц романа Сорокина, где наивность анахронического романного слова достигает предела, находят своего предшественника в длинных повествованиях маркиза де Сада, которые стремились быть «как можно более непримечательными»^[761]: их язык «стирал сам себя»^[762]. В то же время финал с насилием, которое ведет к пропасти, небытию, смерти, представляет собой игру отражений, бесконечность, отраженную в зеркале языка. Простые предложения концовки «Романа» отражаются друг в друге. Непрерывающиеся повторы позволяют писателю достичь невозможного: роман впадает в молчание, хотя его текстопорождающая машина продолжает работать. Таким образом, парадокс текста Сорокина высвечивается во всей полноте: чрезмерность языка (постоянное преумножение) и его неполноценность (безостановочное саморазрушение) блокируют любую попытку остановиться и найти постоянный приют в открытом лингвистическом пространстве.

3. «Роман» с пишущей машинкой

Текст «Романа» – это концептуальный конструкт, который необходимо созерцать со стороны на безопасной дистанции. Его явная искусственность (сделанность) является неотъемлемым эстетическим качеством, которое проявляет себя в смертельных отражениях в зеркале языка. Более того, формальные аспекты также влияют на процесс демонтажа «дворянского гнезда» русского романа. Сам процесс написания сопровождался рядом концептуальных ухищрений, которые приглашают к интерпретации «Романа» через призму теории медиа. К написанным от руки листам романа прилагалась отпечатанная на пишущей машинке концовка, и данная медийная неоднородность имеет глубокие семантические последствия, которые также проливают свет на развитие романного жанра в XIX–XX веках.

Согласно свидетельству самого писателя, он обычно писал свои тексты от руки, и использование пишущей машинки, каким бы редким оно ни было, всегда представляло собой концептуальный жест. Необходимо

заметить, что данный медийный сдвиг (от руки к руке на пишущей машинке) не является эксклюзивной прерогативой «Романа» – этот прием впервые появился в «Тридцатой любви Марины» (1982–1984), здесь на машинке был отпечатан финальный поток сознания в стиле газеты «Правда». Более того, «Очередь», самый первый опубликованный роман Сорокина, был полностью отпечатан и данный факт позволяет отнести этот текст к сфере визуально-литературного концептуального искусства^[763]. Наконец, следует подчеркнуть, что первым текстом, написанным на компьютере, является «Голубое сало», где троп клонирования – некая вариация на тему компьютерной операции вырезания и копирования (*cut & paste*) – имеет структурообразующую функцию.

Но в то же время ситуация с «Романом» остается достаточно уникальной. Согласно признаниям самого писателя, рукопись романа (тетрадь № 6) заканчивается предложением «Роман взял Татьяну за руку и они сошли с крыльца» (с. 558) после убийства Авдотьи Твердохлебовой^[764]. Окончание рукописи и начало машинописи именно в этом месте было мотивировано простым материальным аспектом творческого процесса – это был конец последней тетради. Но, несмотря на материальные предпосылки, данная трансформация порождает интересные семантические последствия.

Переходом от мануального процесса производства художественного текста к использованию механического протеза (пишущей машинки) Сорокин добивается желаемой дистанции по отношению к тексту романа. Здесь он, сознательно или бессознательно, апеллирует к важным изменениям в сфере художественного производства, произошедшим в конце XIX века – века толстых романов. Диктатура написанного слова в Европе и Америке была подорвана появлением новых медийных технологий. Пишущие машинки радикально изменили восприятие письменного текста: вместо субъективного и эксклюзивного выражения сознания некоего образованного лица, в большинстве случаев мужского пола (поле личного самовыражения) появляется поток объективных, механически воспроизведенных означающих, отпечатанных ассистентом, в большинстве случаев женщиной^[765] (нейтральное поле). Материальная база литературного процесса была значительно видоизменена пишущей машинкой. Аппарат увеличивает материальность письма, которое больше «не стремится к метафизическому построению души»^[766].

В то же время пишущая машинка парадоксально укрепила концепцию авторства: она породила создателей, а не писателей, текстов. По

формулировке Фридриха Киттлера:

Охваченные страстью тела уступают место томлению души; безымянные желания, продиктованные анонимными текстами, подменяются духом авторства; а рукописи, которые читались вслух в компаниях, заменяются отпечатанными книгами, которые должны были поглощаться в уединенном молчании^[767].

«Духовная интимность» достигалась только тогда, когда «греховное» тело писателя удалялось посредством механической медиации, а его земной труд подменялся идеей автора-звезды.

Два философа – Фридрих Ницше и Мартин Хайдеггер, – которые питали своей мыслью проект деконструкции, в свою очередь подпитывавший художественные практики Сорокина, предугадали многие последствия этого медийного переворота. Более того, оба крайне равнодушно относились к пишущим машинкам. Связь Ницше с его аппаратом – пишущим шаром Размуса Маллинга-Хансена, который он получил напрямую от изобретателя в 1882 году, прекрасно отображена в аккуратно отпечатанном предложении: «Наши инструменты для письма также работают над нашими мыслями»^[768]. Философ признался в способности медиа определять философскую и художественную мысль, и это сделало его самого мастером лаконичности. Перемена была достаточно резкой: «от аргумента к афоризмам, от мыслей к игре слов, от риторики к стилю телеграммы»^[769].

Хайдеггер – второй убийца западной метафизики – также рефлексировал на темы медиальности, в которой он творил и обитал, при этом категорически отрицая любой технологический прогресс. Философ оставил ряд достаточно страстных мыслей по поводу пишущей машинки в своей серии лекций о наследии Парменида. Он начинает с двух аспектов, которые отличают человека от всех остальных животных, – это рука и владение словом:

Человек сам «действует» рукой, потому что рука вместе со словом составляет его сущностное отличие. Только то сущее, которое «имеет» слово (*μῦθος, λόγος*), также может и должно «иметь» руку. Рукой совершается молитва и убийство, знак приветствия и благодарения, приносится клятва и делается намек, и ею же осуществляется какое-нибудь ремесло («рукоделие»), делается утварь^[770].

Рука – уникальная и важнейшая часть человеческого тела. Согласно Хайдеггеру, и чувство близости к другому человеку, и насилие берут свое начало в руке. Он продолжает свою мысль определением процесса письма как неотъемлемого компонента человеческого существования:

Рука появляется только из слова и вместе со словом. Не человек «имеет» руки, но рука вбирает в себя сущность человека, потому что, только будучи сущностной сферой действия руки, слово является сущностной основой человека. Слово, как нечто запечатленное с помощью знака и именно так предстающее перед взором человека, есть слово написанное, то есть письмо. Но слово как писание есть руко-писание, руко-пись ^[771].

Таким образом, внедрение пишущей машинки в процесс письма отчуждает современного человека, так как оно создает дистанцию в интимном процессе выведения текста на бумаге и ведет к окончательному разрушению слова: «Пишущая, а точнее печатающая машинка вырывает письмо из бытийной сферы руки, то есть слова. Слово превращается в нечто „напечатанное“» ^[772]. Механический протез создает невыразительный и стандартный текст, лишенный всякого физического и метафизического отличия, – он создает поле единообразия.

Сорокин, в какой-то степени, следует заветам Хайдеггера, когда его Роман в буквальном смысле использует отрубленную руку Татьяны для того, чтобы замазать икону «Божья Матерь Иверская» во время стилизованной черной мессы: дегенерирующий главный герой использует руку мертвой жены для того, чтобы еще раз отвергнуть свою человеческую суть. На аргумент Хайдеггера и на черную мессу Романа могут пролить свет различные семантические слои, окружающие слово «отпечаток» (*imprint*). Пишущая машинка производит отпечатки слов, в то время как отпечаток – это след письма в двух значениях: как суррогат письма (отпечаток-след) и как процесс печатания (когда нажимается клавиша пишущей машинки, она оставляет след-печать определенной буквы на листе бумаги).

Процесс написания «Романа», довольно точно, хотя и с некоторыми противоречиями, следует (несовместимым) мыслям немецких философов о механических приспособлениях. Пишущая машинка как письменный прибор оказывает непосредственное влияние на дискурс романа: она усиленно подталкивает его в сторону самоуничтожения. Здесь

хайдеггеровское *обладание* словом превращается в *одержимость* словом в конце «Романа» – созданный продукт поглощает самого себя. Следует отметить, что пишущая машинка, по своим предикативным коннотациям, соотносится с пулеметом (ср. *строчить*), и русский писатель с охотой берет это оружие в свой арсенал. Он заставляет своего героя прострочить каждого персонажа романа перед своим собственным полным распадом, за которым следует смерть.

Традиционно-авангардный текст «Романа» также можно прочесть через призму классической работы М. М. Бахтина «Слово в романе». В одном из часто цитируемых отрывков Бахтин пишет:

Роман как целое – это многостильное, разноречивое, разноголосое явление. Исследователь сталкивается в нем с несколькими разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям^[773].

Жанр романа содержит в себе множество речевых форм, берущих начало в быту, вместе с чисто литературными «изысками», которые писатель сводит в некое разнородное стилистическое единство.

Именно этот аспект разнородности романного жанра используется Сорокиным как инструмент деконструкции классического романа. Писатель бросает вызов гегемонии классического романного слова и уничтожает его в конце своего «Романа». Классический, то есть монологический, тургеневско-гончаровско-толстовский роман третируется писателем как монстр – некий текстуальный Франкенштейн, – которого необходимо оживить только для того, чтобы потом убить. Читателю является стилизация в чистом виде, так как Сорокин имитирует романский стиль, который в свою очередь имитирует различные разноречивые практики живого языка. Эта стилизация стилизации создает семантический вакуум, и слово в «Романе» теряет свою метафизическую ценность и превращается в словесный мусор^[774].

Сорокин элегантно, хотя и с неким садистским увлечением, бросает вызов авторитарному слову «Великой Русской Литературы». Сакральный и жизнеутверждающий *логос* Бахтина превращается в пустословие, в то время как человеческое «лицо» слова теряется (говорящий субъект извлекается) и превращается в практически стерильный прием. Конец «Романа» есть речь, не принадлежащая никому, – это анонимный протокол. Логос лишается своего производителя-источника, центрального субъекта

речи, и сиротеет. Конец романа, со сделанным по лекалу насилием, прекрасная тому иллюстрация. Роман поглощается «Романом», и оба перестают существовать^[775].

4. Романное приложение

«Роман под названием „Роман“ – это попытка выделить такой средний русский роман, отчасти провинциальный. В этом романе действие происходит не во времени, а в пространстве русского романа»^[776] – так лаконично и емко Сорокин определяет координаты своего текста. Выход в сферу периферийного пространства происходит, согласно писателю, посредством отказа от категории времени. Романский жанр представлен не как нечто претерпевающее временную длительность, то есть живое, а как нечто атрофированное, изжившее себя. Герои «Романа» предстают читателю в виде бутафорской музейной диорамы или окаменелости, затвердевшей в определенном пространственном сегменте. История великого русского романа подменяется его археологией.

Процесс специализации текста усиливается с помощью характерного деконструктивистского дополнения к тексту «Романа» – приложения в виде индекса. Этот документ несколько архаично и возвышенно назван «Списком убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым». Он прилагается к основному тексту «Романа» и представляет собой некую «легенду» к упомянутому пространству среднего русского романа, его карте. Список также выстраивает топографию сцены преступления и маршрут серийного убийцы – от избы к избе, от двора к двору в четком хронологическом порядке. Составляя детальный реестр, Сорокин раскрывает систематически строгий порядок, который определяет проникнутый насилием конец романа. Более того, этот самый порядок предоставляет выход неудержимому беспорядку насилия Романа. Таким образом, повествовательный хаос достигается педантично-систематическим способом^[777].

Манускрипт представляет собой шесть листов, исписанных аккуратным каллиграфическим почерком. Двести сорок семь отдельных записей имен, а в отдельных случаях безымянных указателей (например, «1-й парень» или «2-й парень»), пронумерованных арабскими цифрами, составляют содержание документа. Первые 18 жертв главного героя, сливки крутояровского общества и прислуга, находившиеся в особняке Антона Петровича Воспенникова, открывают счет трупов. Имена с номера

19 по 247 объединены фигурными скобками (количество взятых в скобки имен варьируется от двух до одиннадцати). Общее же количество групп – 42 – соотносится с сорока двумя деревенскими дворами, в которые заходил Роман Воспенников во время осуществления своего массового убийства. Одно из имен в каждой группе подчеркнуто – тем самым выделяется глава дома, чья голова и кишки используются главным героем во время черной мессы. Фигурные скобки, таким образом, служили писателю ориентирами во время описания механического процесса убийства жителей Крутого Яра и конструирования сложного ритуала в церкви^[778].

Перечень превращается в некий гибрид между своеобразным маршрутом кровавой расправы и поминальным списком – мемориальной доской, увековечивающей память о жертвах жанра. Долгий список имен, без всяких комментариев и символических отсылок, предстает во всей своей фактографической силе. Акт перечисления выставляет на первый план имя собственное как таковое. Соответственно, документ поднимает несколько вопросов философского характера: от сути вымышленных имен до проблемы идентичности.

Несмотря на то что имена собственные несут в себе некую конкретность и определенность, некоторые философы считают, что имена как таковые не имеют смысла, так как они находятся вне языка^[779]. Индекс «Романа» также достигает области, расположенной вне языковых рамок. Детальный поминальный лист жертв насилия представляет собой молчание в чистом виде. Жертвы представлены как статистика, как некий текстуальный мемориал, на фоне романного жанра.

Любой список всегда стремится к некоему фундаментальному порядку-классификации, его цель – полная организация семантического поля в законченные блоки информации. Кровавая концовка «Романа», при всей своей внезапности, имеет ясную схематичную последовательность, и «Список убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым» – четкое тому подтверждение. Видимая сюжетная хаотичность (немотивированность убийства и необоснованная внезапная трансформация главных героев – Татьяны и Романа) балансируется строгой упорядоченностью действий персонажей. Каждое из убийств заканчивается минимальной вариацией трех простых предложений: «Татьяна стояла на крыльце и трясла колокольчиком. Роман взял ее за руку. Они сошли с крыльца и пошли к следующему дому» (с. 522). Схематичность повторения проникает в поры классического русского романа и разлагает его. Неминуемая смерть романного жанра и Романа Воспенникова – результат

омертвления языка и превращения его в бюрократическую статистику. В этом нет случайности: исторически ведение списков напрямую связано с письменной культурой бюрократического аппарата в экономической и политической сферах^[780]. Но кроме разлагающего эффекта в списке можно найти следы творческого потенциала – некую трепещущую надежду на воскрешение.

Список как способ оформления различного рода перечислений или перечней всегда имеет предел. Он предоставляет определенную завершённую форму своему содержанию. Но список также объединяет и одновременно разъединяет материал: каждая отдельная запись, помимо своего маркера (номера или буквы), имеет индивидуальную ценность, но в то же время она всегда соотносится с целым – с суммой всех слагаемых перечня. Каждая жертва топора главного героя «Романа» является индивидуальной трагедией персонажа и вместе с тем отсылает к акту массового убийства в его целостной совокупности. Налицо амбивалентность списка в его объединительно-разъединительной функции, и она, безусловно, обладает художественным потенциалом. Мишель Фуко в книге «Слова и вещи» пишет, что любая таксономия возможна только при частичном сходстве предметов^[781]. Но, как утверждает Роберт Белкнап^[782], частичное сходство также является прерогативой художественного тропа: метафора – это неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака. Приблизительное соответствие, являясь движущей силой списка в его двойственной функции, приближает его к метафоре – иначе говоря, смещает в сферу художественного письма.

Письмо и список вполне сопоставимы, так как список-перечень не соответствует установленным нормам речи. Гомогенное перечисление всегда задаёт определённый неестественный темп речи – ритм повторений прерывает свободное движение текста. Попытка прочитать вслух имена 247 жертв Романа Алексеевича Воспенникова грозит закончиться когнитивным фиаско – невозможностью полного осмысления данного художественного приема. Таким образом, налицо связь списка с письмом в чистом виде – список находит своё место на листе бумаги, в пространстве молчания. Тем самым список можно определить не только как примордиальную форму письма как такового, но также как и скрытую форму художественного письма – в нём открывается амбивалентный потенциал языка.

Также важно упомянуть, что сам список, как и основная часть самого романа, написан Сорокиным от руки, в то время как концовка «Романа» – автоматизированные убийства и черная месса в деревенской церкви, как

говорилось, отпечатана на пишущей машинке. Механический «протез» предоставляет необходимую дистанцию от неистовой концовки, насквозь пропитанной насилием. Но тот факт, что писатель возвращается к традиционному перу с листом бумаги в обсуждаемом приложении к «Роману», которое следует в пространстве и времени за самим текстом, можно расценивать как жест надежды в сторону созидательного слова. «Список убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым» подчеркивает сделанность и филигранность «Романа», который подрывает дискурс классической русской литературы, и в то же время оставляет надежду для практики художественного письма.

Более того, «Список убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым», несмотря на свою экспериментально-авангардную сущность, глубоко уходит корнями в историю литературы. Список Сорокина, взятый в контексте пространственных категорий, во многом перекликается с классным списком Рамздэльской гимназии из «Лолиты»^[783]. Некрофилия Романа Воспенникова встречается с педофилией Гумберта и образует фундаментальную дихотомию смерти и жизни (надежды на деторождение). Имена американской нимфетки и русского аристократа не только становятся названиями соответствующих романов, но также притягивают имена других персонажей и образуют некие пространственные своды. Класс Лолиты и жертвы Романа прорисовывают семантические контуры романов и подчеркивают их сделанность.

Владимир Набоков определил свой список как один из нервов романа и как одну из тайных точек деления подсознательных координат, посредством которых вычерчивается «Лолита»^[784]. Процесс опространствливания текста также налицо – густо насыщенный игрой слов, перечень учеников участвует в процессе вычерчивания текста романа. Более того, сам список гимназистов в прямом смысле сливается с конкретно-абстрактным артефактом – абрисом реальной карты США:

В одном из томов *Энциклопедии для Юношества* я нашел карту Соединенных Штатов и листок тонкой бумаги с начатым детской рукой абрисом этой карты; а на обратной стороне, против неоконченных очертаний Флориды, оказалась мимеографическая копия классного списка в Рамздэльской гимназии. Это лирическое произведение я уже знаю наизусть^[785].

Гумберт находит Лолиту в этой «живой беседке имен», и несколько

избранных фамилий и имен им комментируются. Но главным примечательным фактом остается слияние списка/координат романа с очертанием карты новой родины писателя. Символическое изображение Америки, построенное в картографической проекции, сливается с «тайными точками деления» списка. Налицо бодрыйяровское/борхесовское торжество карты над территорией как таковой. Таким образом, читатель сталкивается с несколькими очевидными слоями репрезентации: список класса, соотносящийся с пространством романа, сливается с контурами географической карты, незаконченный абрис карты – с картой как таковой, а сама карта соотносится с территорией США.

Примечательно, что копия классного списка сделана на мимеографе (от греческого: μιμείομαι – подражаю и γράφω – пишу) – машине трафаретной печати. В то время как существительное «список» связано с глаголом «списывать», что, согласно Владимиру Далю, означает «писать с готового, переписывать, копировать». Мимикрия как художественный прием имеет смысловую связь с процессом переосмысления/переделывания чего-либо. В этом контексте списки Набокова и Сорокина могут использоваться как емкие тропы, отражающие один из аспектов общего творческого проекта писателей: подражание/переписывание традиции и работа «против шерсти» унаследованного языка имеют место и в «Лолите», и в «Романе». Отторжение русского языка Набоковым и традиции русского романа Сорокиным можно классифицировать как освободительные эстетические жесты, берущие свое начало в мимикрии.

Список также имеет неожиданную связь с подлинной исторической кровавой расправой, в результате которой появился реальный поминальный список. Кульминацией массовых убийств Ивана Грозного и его опричников стал карнавальным жест царского раскаяния. Перед своей смертью в 1582 году Иван пытался спасти души тех, кого он отправил в иной мир без возможности исповедания^[786]. «Синодик опальных», список убиенных для церковного поминовения, был составлен и разослан царскими дьяками вместе с большими денежными подношениями в монастыри для поминовения душ казненных.

Согласно С. Б. Веселовскому, царь признал право казненных на заступничество святых покровителей во время Страшного суда – поминальный список давал надежду на помилование и вечную жизнь^[787]. Данный милосердный жест следовал за более чем немилосердной казнью. Но как утверждает Изабель де Мадариага, список больше облегчал участь мертвых, чем живых, так как Иван решил не выпускать из тюрем многих

осужденных по сфабрикованным делам^[788]. Карнавальный характер этого достаточно экстравагантного поступка усиливался тем фактом, что царь использовал конфискованное имущество казненных («опальную рухлядь») для оплаты поминальных служб^[789].

По мнению Р. Г. Скрынникова, приказной список был составлен в четкой хронологической последовательности, то есть в порядке событий на основе материалов судебных процессов^[790]. Около 3300 человек, включая многих «ведомых одному Богу людей»^[791], вошли в поминальные книги. 2060 из них фигурируют в списке числом, без указания имен или биографических данных – как статистика в чистом виде. Последнее дает право предполагать, что это была в основе своей челядь. Оставшиеся же 1240 человек представляют собой список убиенных во времена опричнины как таковой; эти самые имена было категорически запрещено упоминать во время правления Ивана Грозного.

Список Сорокина имитирует Синодик Ивана Грозного в двойственности его жеста: «Список убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым» оплакивает жертв массового геноцида, убитых собственными руками (в прямом смысле в случае с царем и переносном в случае с писателем). За убийством следует продолжительная траурная процессия: список тщательно перечисляет тех, кто уже отошел в мир иной. За этим следует жест вытеснения за пределы языка: слово «опричнина» изымается из русского лексикона царским указом (его нельзя было упоминать под страхом смерти), и смерть романного жанра провозглашается Сорокиным.

Но конечно, стоит отметить, что имена в Синодике настоящие – они были записаны для того, чтобы по ним проводилась мемориальная панихида, так как на карте стояла загробная жизнь их носителей. В то время как вымышленные 247 комбинаций имен и фамилий Сорокина не представляют возможности для ламентации. Насилие, направленное на жанр как таковой, на самом деле превозносится писателем. Хотя и реальность постепенно обволакивается атрибутами литературного текста: в случае с Синодиком реальные имена со временем стирались. Поминальные списки быстро изнашивались во время использования для богослужений, и это требовало постоянного их переписывания. Последнее всегда заканчивалось нечаянными и намеренными искажениями – монахи подвергали цензуре детали казней, убирали прозвища и нехристианские имена. Список постепенно отходил от реальности и входил в сферу чистого вымысла.

Реальное историческое имя в то же время было, в определенной степени, предметом литературного раздора в России XVII века. Согласно Д. С. Лихачеву, писатели этой эпохи «стремятся избавиться от исторического имени действующего лица, однако преодолеть веками сложившееся убеждение, что в литературном произведении интересно только подлинное, реально происшедшее и исторически значительное, было не так-то легко. Еще труднее было вступить на путь открытого вымысла»^[792]. Вымысел был равносильен греховной лжи. Единственный выход заключался в создании простого «бытового» героя с вымышленным именем и биографией и в открытом признании самого вымысла. Этот рядовой человек не имел исторической значимости или духовного авторитета и первоначально был предметом изображения исключительно в пародиях и небылицах. Реалистическая проза как продукт современного периода является прямым следствием смещения и выхода из сферы истории (хроники) и духовности (жития святых) в область повседневности со всеми ее бытовыми деталями и местными диалектами. Данный процесс достаточно парадоксален, так как он представляет собой движение из абстрактной и даже нерепрезентативной истории-реальности в сторону реалистической выдумки, полной бытовых подробностей – «от абстрагирующего „историзма“ к более реалистическому вымыслу»^[793].

Сорокин, который обитает в постсовременном / модернистском пространстве и времени, еще шире раздвигает границы вымысла – он его делает аналитически-концептуальным. После того как произведение искусства «обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире»^[794], оно входит в сферу реального^[795]. Процесс исторического утверждения факта (хроники), за которым следовал процесс отказа от реальности (современный роман), заново вторгается в сферу общественного дискурса посредством концептуально-игрового утверждения реальности (постмодернистский текст): противостояние между реальностью и иллюзией теряет силу. Со всей своей утверждающе-отрицающей силой, роман Сорокина продолжает историю производства литературного вещества. Смерть Романа/«Романа» чувствует его жизнь: *Roman est mort, vive le roman!*

Автор как медиум массмедиа: «Безумный Фриц» после «Обыкновенного фашизма»

Сабина Хэнсген

С концом советской эпохи в процессе дискурсивной трансформации от государственной идеологической культуры к коммерциализирующейся культурной системе писатели столкнулись с необходимостью по-новому определить свое место в обществе. В этой ситуации массмедиа оспаривали традиционную популярность литературы в глазах публики. В ходе глобализации и интернационализации некогда назидательно-возвышенная культура уступала место визуально ориентированной развлекательной массовой культуре. По этому поводу Владимир Сорокин сказал в одном интервью:

...литература в нашей стране умерла, и сейчас перспективны только визуальные жанры. <...> Литература перестала быть языком общения, и сейчас ее место заняло телевидение, язык которого иногда просто опережает жизнь. По-моему, литература может возродиться, лишь будучи пропущена через кино, через телевидение^[796].

Я хотела бы начать со сравнения первой кинематографической работы Владимира Сорокина, коллажа из игровых фильмов, тематизирующего образ врага в советском коллективном бессознательном «Безумный Фриц» (1994, совместно с Татьяной Диденко и Александром Шамайским), со знаменитым документальным фильмом «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма (1965, совместно с Майей Туровской и Юрием Ханютиным). Моя цель – проследить различия в восприятии травматического комплекса тоталитарного сознания, характерном для разных поколений и для разных – немецкой и русской – перспектив. Михаил Ромм – представитель поколения, которое само пережило сталинизм. Сорокин же принадлежит к следующему поколению, которое воспринимало эту историческую реальность уже культурно опосредованной. Сорокин рос на тех картинах о войне, которые он использует в своем коллаже. Но при всех отличиях есть все же одно сходство: оба автора используют готовые материалы (*found footage*) и таким

образом становятся «медиумами» массмедиа. Поэтому основным эстетическим вопросом сравнения является вопрос о том, как массово-репродуцированное осваивается в индивидуальном произведении искусства.

Здесь необходимо расширить постановку вопроса за счет проблематики медиальности. Какие функции выполняют различные медиальные формы изображения и в каких отношениях они находятся друг к другу? Мне хотелось бы рассмотреть медиальный треугольник – кино, фотография и литература. Предварительно можно сформулировать следующую гипотезу: эстетика 1960-х годов, ориентированная на аутентичность, которая характеризует картину Михаила Ромма, реализуется через использование фотографий внутри кино. У Владимира Сорокина, напротив, в 1990-е годы кристаллизация метадискурса тоталитарной культуры из материала процитированных кинокадров возникает в процессе смещения языка кино в сторону литературы.

В «Обыкновенном фашизме» Ромм сосредоточивается исключительно на документальном материале. Сырье, из которого производился отбор, было «чужим» материалом, речь шла о двух миллионах метров немецкой кинохроники, конфискованной Красной армией из Райхсфильмархива и из частного собрания Геббельса в 1945 году в Берлине. Ромм отклонил предложение своих молодых сценаристов Майи Туровской и Юрия Ханютина смонтировать документальный киноматериал с цитатами из старых немецких игровых фильмов, чтобы включить в анализ прошлого – в соответствии с тезисом Зигфрида Кракауэра («От Калигари до Гитлера») [\[797\]](#) – также и проекции коллективного бессознательного. Ромм объяснил свой отказ от использования материала игрового кино следующим образом: «Меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации – все разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не мог относиться к этому серьезно» [\[798\]](#). В этом высказывании звучит неприятие любых форм искусственно-театральной инсценировки действительности в иллюзорном пространстве киностудии. Эта установка не в последнюю очередь определяла эстетику тоталитарного кино в Советском Союзе, в создании которого сам Ромм принимал участие своими фильмами «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939).

Для документального подхода Ромма решающим является использование «другого медиума», а именно – фотографии как особого гаранта – свидетельства реальности прошлого внутри кинофильма. В основном все кино- и фотодокументы сопровождаются оценивающим

комментарием, зачитываемым голосом самого Ромма, причем интонация его речи колеблется от иронии и насмешки до патетики и морального обличения. Голос Ромма создает эффект присутствия автора, представляющего себя автономным субъектом, идентичным самому себе, который также апеллирует к разуму и чувствам зрителя.

Фотосеквенции в контрасте с киноматериалом обнажают скрытые за официальным фасадом стороны нацистского режима: прежде всего они относятся к массовому уничтожению людей. Открытие, сделанное Роммом в музее Аушвица, выявляет особое качество фотографий, обнаруживая их сугубо личное измерение. Ромм вспоминает, как он в последний день съемки прошел по коридору барака и, приближаясь к казенным полицейским снимкам узников, вдруг увидел над лагерным номером их глаза.

Экзистенциальный опыт «взглядов», который Ромм пережил в Аушвице, передает камера. Одна за другой фотографии снимаются на киноплёнку в режиме медленного наплыва, подводя камеру к самым глазам. Сверхпропорциональное увеличение фотографий – прием *blow up*^[799] – дает возможность увидеть в чисто функциональных полицейских фотографиях скрытую эмоциональную энергию. То, что сообщает Ромм о своем опыте с фотографиями узников, соответствует тому, что Ролан Барт обозначил как *punctum* фотографии; единичность картины, которая воздействует помимо языковых конвенций или визуальных кодировок на зрителя: «Punctum фотографии, это то случайное в ней, что меня впечатляет... но также ранит меня, задевает»^[800].

При переводе из одного медиума в другой промежуток между фотографией и кино приобретает особое значение. Он становится пространством рефлексии по поводу парадоксов свидетельства: попытка сделать непознаваемое, выраженное в картинах, познаваемым через язык комментария, через рационализацию приводит к еще более острому противоречию между желанием непосредственности в приближении к реальности прошлого и ее дискурсивизацией внутри систем, predetermined конвенциями репрезентаций.

Картина Владимира Сорокина «Безумный Фриц», демонстрировавшаяся 9 мая 1994 года, в День Победы, по российскому телевидению, не основывается на немецком документальном материале, а является коллажем из советских художественных фильмов разных времен, который изображает врага-фашиста как инсценировку «чужого в своем». Образ врага, в котором манифестируется подавляемое бессознательное

содержание, являлся важным элементом советской мифологии, которая нашла свое особое выражение в визуальном языке массмедиа. Здесь открывается перспектива обратной стороны разума как воплощения безумия^[801].

В «Безумном Фрице» Сорокин в каком-то смысле возвращается к предложению, от которого в свое время отказался Михаил Ромм: привлечь к анализу феномена фашизма материал художественных фильмов, реализуя его в более радикальной форме. Сорокину важно не столько приближение к первичной реальности исторических фактов, сколько реакция на вторичную реальность художественных текстов. Рассмотрение тоталитарного прошлого для него – это прежде всего рассмотрение знаков, символов и мифов советской массовой культуры, влияющих на сознательное и бессознательное.

То, что Сорокин говорил о литературе в интервью Татьяне Рассказовой, можно перенести и на его обращение с языком кино. Если литература – это «лишь буквы на бумаге», то и кино имеет собственную реальность, а именно – изображения на экране. Искусство, по Сорокину, нельзя принимать за реальность жизни:

Все мои книги – это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная с высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: ведь все лишь буквы на бумаге^[802].

И это особенно важно при соприкосновении с табуированными областями культуры, с тоталитарным прошлым. На вопрос о границах творческой свободы Сорокин отвечает, что для него это только техническая проблема в обращении с текстом и текстуальностью, а вовсе не моральная^[803].

В «Безумном Фрице» Сорокин отказывается от всякого личного комментария. Автор неслышим и невидим, он – лишь место монтажа между различными картинками, которые он цитирует. Наиболее известные из них – «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (1943), «Подвиг разведчика» Бориса Барнета (1947), знаменитый фильм времен «оттепели» «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука по повести Михаила Шолохова, множество *b-movies* и телевизионных фильмов вплоть до

популярного сериала брежневской эпохи «Семнадцать мгновений весны» (1973) Татьяны Лиозновой по роману Юлиана Семенова. В этом сериале зрители вместе с выдающимся советским разведчиком – штабсартенфюрером Штирлицем – оказываются среди именитых деятелей нацистского режима в последние месяцы войны. Здесь представлен взгляд, выражающий любопытство и очарование по отношению к врагу-фашисту, который для Сорокина становится определяющим.

Материалы фильмов Сорокин не распределяет в хронологическом порядке, а монтирует в форме вневременного синтеза. По словам Сорокина, сначала возник план показать в «Безумном Фрице» сутки из жизни врага, воображаемой фигуры, составленной из отдельных частиц. Прием коллажа имеет авангардистское происхождение и направлен на производство гетерогенной нарративной последовательности. Он должен был использоваться по аналогии с античной драмой в качестве механизма синтезирования совершенного, органически развивающегося действия. В представленном варианте заявленная форма не вполне реализована. Остается напряжение между интенцией создания некоей тотальности и повторяющимся распадом тотальности на гетерогенные фрагменты.

Благодаря определенному способу распределения цитируемых планов и эпизодов выстраиваемая линия сюжета «Безумного Фрица» может быть разложена на следующие крупные отрезки: фильм начинается с наступления немцев и установления оккупационного режима – советские люди превращены в рабов, немцы торжествуют и предаются развлечениям. Затем следует драматическая коллизия: контр наступление советских войск и крах немецкой армии. Следы повседневных темпоральных структур можно найти в подчеркивании таких элементарных комплексов, как работа/досуг, еда, питье, любовь.

Как использует Сорокин материал советских художественных фильмов в своем коллаже? Автор отказывается не только от собственного устного комментария, но и стирает во многих фрагментах узнаваемое звуковое оформление оригинала, накладывая на них ту или иную музыку. Музыка усиливает мифогенный характер эпизодов, физиологически воздействующих на зрителя, активизируя коллективное бессознательное^[804]. Одновременно возникает и эффект показа немого кино.

Цитируемые фильмы в каком-то смысле проецируются на более раннюю эпоху истории кино. При этом идеология превращается в гротеск, в чисто физические движения, лишенные серьезных мотиваций^[805].

Действие разыгрывается помимо поясняющего слова, на передний план выходят обычно незамечаемые эксцентрические жесты, а под артикулируемыми текстовыми клише обнаруживается вытесненный слой физиологии насилия.

Механическая аккумуляция сцен, в которых пытаются, бьют, вешают и расстреливают, кажется лишенной всякого смысла. Характеристика законов эксцентрической комедии, данная Зигфридом Кракауэром, хорошо определяет эти секвенции сорокинского коллажа:

Абсурдность снимала с событий все их вероятные значения. И поскольку она обрезала возможные последствия, о которых события могли бы нам сообщить, мы вынуждены принимать их такими, каковы они есть. Верно, что комедия только изображала сцены насилия и необычные ситуации, с тем чтобы в следующий момент сделать оговорку об их несерьезности, однако пока они изображались, они не сообщали ни о чем, кроме как о себе. Они были тем, чем они были, а кадры, которые они воспроизводили, несли только одну функцию: дать нам возможность посмотреть спектакли, которые в действительной жизни были слишком жестокими, чтобы воспринимать их бесстрастно^[806].

Сорокин превращает себя в медиум коллективного бессознательного. Под текстовыми поверхностями сюжетных единиц и вербальных диалогов он раскрывает латентные структуры желания, агрессивный потенциал садистских и мазохистских влечений, очарование насилия и эротики^[807]. На основе советских военных картин он создает изображение садиста-противника, изуверства и жестокости которого вырисовываются в мазохистской перспективе с отчетливым наслаждением. Коллаж можно воспринимать как иллюстрацию к тезису Игоря Смирнова о структуре самоотрицания в мазохизме, которая характерна для соцреализма^[808].

Эстетический повтор эпизодов насилия – его предпосылкой является репрезентация изначальной дифференцированности сфер художественной и жизненной действительности – не столько оказывает шоковое воздействие, сколько направлен на то, чтобы усиление аффекта и интенсификация желания способствовали очищению (аристотелевскому катарсису) и открывали новую перспективу рефлексии. Михаил Рыклин описывает этот процесс следующим образом: «Катарктическая функция сорокинской прозы в том, что она превращает нас из сообщников в

наблюдателей»^[809].

У Сорокина мы имеем дело не с открытой установкой на морализирующую критику, не с дистанцированием через приемы артикулированной сатиры, а с аффирмативной сверхидентификацией, которая используется как субверсивная стратегия. Автор, таким образом, не принимает оценочной перспективы извне, а показывает собственную вовлеченность. Он как бы демонстрирует тот факт, что идеологии существуют на основании очарования, для которого потенциально все еще имеется актуальная диспозиция. Славой Жижек, исследующий идеологические и политические феномены в психоаналитическом горизонте, показывает, что подчинение идеологии основывается не только на принуждении, но связано с процессом наслаждения со стороны подчиняющегося субъекта. По мнению Жижека, идеологии структурированы в виде текстов сновидений. У Жижека мы можем найти указание того пути, который избрал Сорокин для терапии травматического комплекса тоталитарного прошлого: «Единственной возможностью действительно избавиться от идеологических снов является конфронтация с реальным нашего желания, которое в них обнаруживается»^[810].

Возвращаясь к «Обыкновенному фашизму», заметим, что если у Ромма мы имели дело с обрамлением фотографии посредством кино, то у Сорокина кино получает метапоэтическое обрамление. Там, где Ромм добивался фотографического взгляда на реальность, Сорокин идет в противоположном направлении, перешагивая традиционные образцы повествования: из фильмов-оригиналов советской эпохи он вырезает места, которые могут быть интерпретированы как саморефлексия, метадискурс тоталитарной культуры.

В экспонированных рамках «Безумного Фрица», в сцене допроса, смонтированной из двух фильмов – уже упоминавшегося фильма «Семнадцать мгновений весны», 1973, и «Майор Вихрь», 1967 (также экранизация романа Юлиана Семенова), – кино получает комментарий через литературу. Именно к писателям обращаются в одном из диалогов: «Ах, писатели, писатели, я не перестаю Вами восхищаться, нам бы, разведчикам, Вашу память». А сцены допроса переходят в поэтическую игру слов: «Не было никакого Либо! Была Боль! Понял? Боль!»

Либо и Боль являются здесь двумя персонажами с немецкими фамилиями. Допрашиваемый настаивает на том, что он встретил некоего Либо, а допрашивающий же утверждает присутствие другого человека, по фамилии – Боль. Особый эффект остранения возникает в этой сцене из-за

того, что немецкие имена, не слишком много говорящие зрителю в данном фрагменте диалога, в русском языке могут быть поняты дословно, к чему и ведет Сорокин, определенным образом монтируя этот эпизод.

Как можно истолковать эту игру слов? Екатерина Дёготь в своем эссе о национал-социалистических мотивах в современном русском искусстве предлагает видеть здесь альтернативу между интеллектуальной абстракцией и опытом телесной аутентичности, интерпретируя этот эпизод как тематизацию фашистского дискурса, который постоянно перешагивает через свои границы в область телесного: «Фашизм воспринимается как победа телесной реальности над всеми попытками ее проанализировать (после Аушвица невозможна не только лирическая поэзия, как писал в свое время Адорно, но и классическая логика)»^[811].

Фигуру «непонимания», о которой пишет Дёготь, можно осветить и с другой стороны, со стороны советской тоталитарной культуры. Мне представляется, что Сорокин в идеологическом космосе классических советских кинофильмов, которые он использует в качестве исходного материала, отыскивает провалы в измерение абсурдности, постоянно демонстрируя невозможность решить вопрос о смысле. Из бытового диалога кристаллизуется абсурдная констелляция: разум и безумие связаны друг с другом неразрешимым парадоксом^[812]: «Что это значит? Вы что, с ума сошли, Штирлиц? – Я в своем уме. А вот он либо сошел с ума, либо...»

И если нет понимания, нет «либо» в смысле рациональной системы объяснения, которая функционирует, следуя логике «или/или», тогда остается только еще раз пройти сквозь эту скрытую потенциальность насилия в тексте (Боль), чтобы, благодаря повторному проигрыванию образов врага, опустошить их и освободить от серьезного идеологического и аффективного значения.

В «Безумном Фрице» Сорокин апеллирует к современности. История рассматривается уже не как история: через сходство кинематографических формул проводится параллель между советскими фильмами о войне и фильмами, инсценирующими насилие, апокалиптическими action-картинами 1980-х годов, в которых – как в культовом сериале «Mad Max»^[813] – технически совершенные жестокости служат всего лишь целям развлечения.

Диалог текстов и пытка: «Месяц в Дахау» Владимира Сорокина

Петер Дойчман

0. Предварительные замечания

Настоящая работа преследует цель в близкой к тексту интерпретации рассмотреть «Месяц в Дахау» как один из ярчайших образчиков постмодернистской литературы и при этом подвергнуть проверке определенные установки в рецепции Сорокина. Последние касаются прежде всего проблематичной связи между пародированием дискурсов и насилием, характерной почти для всех текстов Сорокина и вызывающей замешательство^[814]. Комбинацию пародии и насилия объясняли, с одной стороны, «тоталитаризмом» советской дискурсивной системы^[815]; с другой стороны, подходящая этиология обнаруживалась в *condition postmoderne*: гиперрефлексивные авторы постмодернизма якобы должны усматривать монструозность в любом творческом акте, выражением чего и является насилие в постмодернистской литературе^[816].

Обе эти версии этиологии насилия у Сорокина – насилие как реакция на тоталитаризм или как выражение постмодернистской рефлексии – будут приняты во внимание в нашем прочтении «Месяца в Дахау». Но поскольку мы сосредоточимся на структуре текста только этого одного произведения, то и саму эту этиологию нельзя оставить без отдельного анализа – ее специфика должна определяться лишь ее значением именно для такого, а не иного устройства текста. Уже одно то обстоятельство, что Сорокин в этом тексте утверждает, будто его подвергали пыткам в концентрационном лагере Дахау в 1990 году, заставляет задуматься о корректировке первой версии о происхождении насилия в его текстах.

0.1. Об актуальности текста

«Месяц в Дахау», написанный в 1990 году, во время пребывания Сорокина по стипендии DAAD в Германии и вышедший там же в 1992-м на немецком и русском языках^[817], был очень по-разному принят

рецензентами в немецкоязычной прессе. Некоторые отзывы, на мой взгляд, свидетельствуют не столько о принципиальной открытости литературного текста различным интерпретациям, сколько об известной беспомощности читателей (даже профессиональных): «Для восприятия немецкоязычного читателя эта книга <...> недоступна» (Кристоф Найдхарт в *Weltwoche* от 4 марта 1993); Роланд Х. Вигенштайн: «Невозможно решить, в какой мере этот текст с его прямолинейной непристойностью, невразумительной философской претензией, грубо сработанными провокациями является чем-то большим, нежели литературное упражнение на тему мужских фантазий <...>. Слависты, наверное, знают больше об этом и смогут нас просветить» (*Frankfurter Rundschau* от 31 октября 1992).

Учитывая, что «Месяц в Дахау» до сих пор подробно не анализировался, я проигнорирую иронию, присутствующую в этих словах, и отнесусь к ним как к общественному запросу (Сорокин бы сказал: «социальному заказу»), обилием которых литературоведческая славистика не может похвастаться. На самом деле «Месяц в Дахау» прочитывается как крайне многогранное высказывание по очень актуальным общественным вопросам: «Писать стихи после Освенцима – варварство, это подтачивает и понимание того, почему сегодня стало невозможно писать стихи»^[818]. «Месяц в Дахау» Сорокина – «варварский» текст, потому что он позволяет понять причины этой невозможности. Однако упрек в варварстве вызовет у Сорокина меньше затруднений, чем у автора настоящего комментария.

1. Структура текста

Благодаря печатно-графическим выразительным средствам «Месяц в Дахау» четко разделяется на три части. Часть 1 имеет признаки путевого дневника, который начинается записью с датировкой 1.5.1990; здесь Сорокин от первого лица описывает путешествие из Москвы в концентрационный лагерь Дахау, куда он прибывает 5.5.1990. Запись об этом дне прерывается броско оформленной цитатой, за автора которой выдается Ленин (с. 806)^[819].

...
НЕНАДОНЕНАДОНЕНАДОПРОТИВИТЬСЯГНОЙНОБЕ-
ЗУМНОМУРАЗЛАГАЮЩЕМУСЯСОЧАЩЕМУСЯКРОВА-
ВОЙСПЕРМОЙНАСИЛИЯХУЮТОТАЛИТАРИЗМА,АНАДС
УМЕТЬОТДАВАТЬСЯЕМУСНАСЛАЖДЕНИЕМИСПОЛЬЗО-

ЛЯОБЩЕГОДЕЛА В.И.ЛЕНИН

Эта цитата образует переход ко второй части, которая разбита уже не по дням, а по камерам – каждая из двадцати шести камер соответствует, очевидно, одному из дней месячного пребывания Сорокина в Дахау. Записи Сорокина не содержат знаков препинания, их синтаксис паратактичен, из некоторых камер доносятся только дикие ругательства или молитвенные обращения. В других камерах изображаются отталкивающие попытки, которым Сорокина подвергают его любовница-истязательница Маргарита-Гретхен или палачи Курт, Георг, Штеффен.

Вторая часть также заканчивается броско набранным текстом, формулой причастия из христианской литургии, немецкий текст которой набран кириллицей. Иконически текст формулы напоминает очертания чаши или дароносицы. Читая по вертикали слово «лебен» образует ножку дароносицы^[820].

Сразу же – отделенный лишь пробелом от буквы «н» слова «лебен» – начинается рассказ о венчании «по католико-православному обряду» и свадьбе Сорокина и его возлюбленной Маргариты. Эпическое поначалу повествование, которое Сорокин ведет от первого лица, переходит в экстатические призывы к возлюбленной совместно поглотить каннибалические блюда со свадебного стола; в завершение следуют девять реплик от лица персонажей «Я», «Маргарита», «Гретхен». После этого от имени «Я» в морфологически и синтаксически неправильных конструкциях формулируется декларация из семи пунктов.

2. Полиморфный дискурс Сорокина

2.1. Первое приближение: дискурс рассказчика от первого лица

Поскольку первый отрезок текста выдержан в форме дневника, а два других отрезка также написаны от первого лица, в интертекстуальном соотношении с другими текстами Сорокина «Месяц в Дахау» представляет собой новую ступень. В то время как тексты, возникшие до 1990 года, еще используют различные не совпадающие с реальным автором речевые инстанции – от чисто персонажной речи без рассказчика в «Очереди» (1983) до аукториальных повествователей в «Тридцатой любви Марины» (1984) и «Романе» (1985), – рассказчиком «Месяца в Дахау» предстает сам Сорокин как биографическое лицо.

Согласно категоризации литературных жанров и форм повествования, предложенной Кете Хамбургер, повествование от первого лица (*Ich-Erzählung*) фундаментально расходится с повествованием от третьего лица (*Er-Erzählung*), разновидности которого в «Логике литературы» не наделяются фигурой повествователя, но понимаются как чистые «повествовательные функции». Рассказ от первого лица представляет для Хамбургер исключительный случай потому, что в нем по чистым критериям теории повествования невозможно провести различия между ложью и исторической достоверностью. По данным дневника может быть локализован во времени и пространстве субъект высказывания «Владимир Сорокин», но это «означает не что иное, как то, что любое высказывание есть высказывание о действительности»^[821]. Различие между вымыслом и субъективным высказыванием о действительности возможно только, если учитывать и знать исторический контекст повествования от первого лица. Если обнаруживается связь между повествованием от первого лица и историческими фактами, невозможно принять простое решение об исторической достоверности автобиографического сообщения – необходимо дополнительное изучение материала^[822].

В случае с записками Сорокина из Дахау не возникает никаких сомнений по поводу их исторической недостоверности. С самого начала повествования встречаются многочисленные указания на его фикциональность. Причудливая фантастичность, проявляющаяся, например, в фигуре двуглавой мучительницы «Маргариты-Гретхен», на которой после всех издевательств женится Сорокин, не снижается, а, напротив, возрастает за счет ведения повествования от первого лица:

Фикциональность повествования от первого лица тем сильнее и очевиднее, чем более нереальным является содержание высказывания. То есть форма первого лица не заставляет нереальное казаться «реальнее», а, наоборот, нереальность рассказа заставляет и «я» рассказчика казаться нереальным, фиктивным^[823].

Аналитическая философия по-разному подходила к вопросу об онтологическом статусе фикциональных объектов. К теории литературы применимой оказывается точка зрения, согласно которой фикциональным объектам приписывается идеальное бытие в мире «концептов» (то есть они рассматриваются как объекты, принадлежащие к фикциональному миру),

так что их не отмечают как бессмыслицу^[824].

Выбирая форму квазиавтобиографического рассказа, фиктивность которого подчеркивается многочисленными фантастическими моментами, Сорокин в известном отношении вызывает у читателя установку на повышенное внимание к концептам (проявление своего рода «концептуализма») и к тому, как эти концепты производятся говорящим при помощи языка. (Ведь Хамбургер утверждает, что нереальность изложения переносится и на излагающего.) «Месяц в Дахау» следует в первую очередь рассматривать как метаязыковой текст. Но «метаязыковой» означает здесь не только ориентацию на язык как *langue* или *parole* в традиции классического структурализма, скорее имеется в виду «метакоммуникативность» или «метадискурсивность» – в той мере, в какой под понятие «дискурс» должны «подпадать» и его участники^[825]. В дальнейшем речь пойдет о «метадискурсивной» ориентации текста Сорокина^[826].

2.2. Анализ дискурса от лица «я»

Повествование от первого лица в первых двух частях «Месяца в Дахау» отвлекает от того обстоятельства, что речь или дискурс Сорокина целиком и полностью состоит из фрагментов других дискурсов. Еще отчетливее, чем другие произведения Сорокина, «Месяц в Дахау» позволяет установить, что «собственный» дискурс Сорокина – это, собственно говоря, чужой дискурс^[827].

Перечислить все дискурсы, которые цитируются в первых двух частях «Месяца в Дахау», означало бы переписать целиком обе эти части^[828]: не претендуя на полноту, назовем здесь астрологический дискурс (Сорокин указывает на «И цзин», арабский и славянский календари), дискурс о произволе и высокомерии советских властей («Я не могу с ними разговаривать. Как они любят и умеют унижать», с. 801), дискурс об упадке Москвы («Боже, Боже, что стало с моим родным городом», с. 802), дискурс культурного пессимизма («Увы, двадцатый век в целом антиэстетичен», с. 802). Читатель то и дело сталкивается с дискурсом русской набожности (повторяющиеся взывания к Богу, как, например: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас», с. 803–804), или с фрагментами всегда актуального дискурса о русском национальном характере («До каких пор русскому сознанию балансировать между прошлым и будущим, не замечая настоящего? <...> Господи, когда мы

научимся просто ЖИТЬ?», с. 804). В разговоре с оберштурмбаннфюрером СС, попутчиком с совершенно клишированной характеристикой^[829], Сорокин имитирует дискурс о современной ситуации в русской литературе:

Что, что мне ответить этому милому человеку? <...> Что наглость, нигилизм, невежество возведены в ранг не только достоинств, но и качеств, необходимых писателю для успешного продвижения по окровавленной русской лестнице? Что вороньи стаи оголтелых негодяев от критики жадно расклеивают тело опрокинутой навзничь Русской Словесности? (С. 803)

Представляется, что тексты Сорокина обнаруживают особенно отчетливое соответствие концепции диалогизма Бахтина, хотя – как мы увидим позднее – в отношении оценки следов чужой речи здесь нет прозрачности: у Сорокина даже не предпринимается попытки вступить в борьбу с претекстами, неизбежно вписывающими себя в его текст^[830], вместо этого стратегия против навязывающих себя претекстов строится на прагматических средствах – например, на иронии. Бахтинская концепция диалогизма акцентирует дискурсивную встроенность всех языковых знаков:

Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности. Эти чужие слова приносят с собой и свою экспрессию, свой оценивающий тон, который осваивается, перерабатывается, переакцентируется нами^[831].

Значительно заметнее присутствия анонимной чужой речи интертекстуальные отсылки к литературным дискурсам: уже для названия имеется свой субтекст – комедия Тургенева «Месяц в деревне», опубликованная в 1850 году^[832]. В своем-чужом дискурсе Сорокина отсылки к чужим текстам делаются по-разному, при использовании *name-dropping* имена авторов метонимически отсылают к их творчеству:

И апофеозом безвкусицы – восьмиметровый черно-гранитный Сталин рядом с шестиметровой бело-мраморной Ахматовой. <...> Даже в том, что они сначала кладут цветы Сталину, а потом – Анне Андреевне, тоже мы виноваты. И все на

крови и в слезах, все в грязи. Собственно, вся наша жизнь – вокзал, как сказала Цветаева. Вечное ожидание поезда, нашего р у с с к о г о п о е з д а, билеты на который покупали еще наши деды (С. 801–802).

Сходным образом делаются отсылки к творчеству Хлебникова, Достоевского, Тургенева, Толстого, Гончарова, Фета, Канта, Ницше, Томаса и Генриха Манна – и это только самые очевидные интертекстуальные источники^[833]. Но «телом» (*Körper*) снабжается не только корпус текстов Анны Ахматовой и Сталина, интертексты и литературная традиция обретают плоть в Маргарите-Гретхен, двуглавой любовнице Сорокина, новая встреча с которой происходит на территории лагеря в Дахау. «Маргарита-Гретхен» составляется из частей тел различных «сверхженщин» мировой литературы:

Маргарита: милая моя, бело-золотая, мягкая, молчаливая, волосы Лорелеи, глаза Лиллит, губы Сапфо, нежность живаговской Лары и Лоты в Веймаре (в смысле очарования); Гретхен: черно-синяя, вороново крыло, глаза Брунгильды, лицо Брунгильды, голос Брунгильды, губы Саломей, решительность Леди Макбет Мценского уезда, непреклонность захермазовской Ванды, расторможенность садовской Жюстины (С. 806)^[834].

Однако Сорокин в камере 22 делает предложение лишь Маргарите. Гретхен выступает против свадьбы, и Сорокину приходится сделать ей успокоительную инъекцию. Если перенести акцент с персонификации литературных дискурсов как присутствия литературной традиции, то экзотические возгласы во время свадебного застолья можно понять как выяснение (близких) отношений автора Сорокина с самой литературой.

Раздвоенность отношения «Владимира Сорокина» к литературной традиции отмечалась уже многократно^[835], она соответствует и многим высказываниям о себе «реального» автора, Владимира Сорокина^[836]. Однако по-прежнему сохраняется неясность по поводу комбинации интертекстуальности и насилия, ведь в литературе постмодерна находятся и другие, менее «истерические» метафоры, чтобы настаивать на значимости литературных и нелитературных дискурсов в собственном говорении^[837].

3. Дискурс и насилие

До сих пор мы использовали такие понятия, как текст, речь, повествование, рассказ, цитата, без особой дифференциации – «дискурс» отличается от всех этих терминов как понятие, которое можно считать по отношению к ним гиперонимом. Но поскольку в лингвистике и других дисциплинах понятие дискурса в последние два или три десятилетия получило невероятно бурное распространение и расширение, наше употребление этого термина требует короткого пояснения.

«Дискурс» должен быть максимально широким понятием, чтобы описывать возникновение и функционирование языковых высказываний в социокультурном поле. Для этого представляется подходящим инструментарий возникшего на англо-американской почве направления «критического дискурс-анализа» (*Critical Discourse Analysis*), предлагающего трехмерную концепцию дискурса. Дискурс и каждое конкретное высказывание в рамках какого-либо дискурса следует рассматривать на трех уровнях: 1) на языковом или текстуальном уровне как письменный или устный дискурс; 2) на уровне дискурсивной практики (как производство и интерпретация текста); 3) как социокультурную практику^[838]. Но в качестве дополнительного уровня – как бы нулевой ступени дискурса – следует также назвать язык как систему (*langue*), арсенал средств и правила структурирования которого обеспечивают реализацию письменных и устных высказываний.

Для нашего понимания дискурса важна встроенность языкового высказывания в дискурсивные практики и в конечном счете в социокультурную практику, распознанная еще Бахтиным^[839]. Дискурс всегда осуществляется в ситуативном контексте (в «жизни»), где участники дискурсивных практик различаются интересами, связями, соотношением сил.

3.1. Изображение дискурсивных практик

«Месяц в Дахау» демонстрирует не только присутствие чужих дискурсов в своей речи, в самой этой речи Сорокин рассказывает о различных дискурсивных практиках, то есть о том, как дискурсы «существуют» посредством порождения и интерпретации, что также приводит к смешению чужих и своих дискурсов^[840]. В этом плане разговор с оберштурмбаннфюрером еще далеко не самый примечательный. В

камерах пыток интеракции между участниками определяются речевыми актами, соответствующими отношениям власти и подчинения: палачи отдают приказы, отпускают шутки, словесно унижают, бранятся. Пытаемый просит, умоляет, молится, кричит от боли. Помимо таких – в ситуации лагеря представляющихся вполне реалистичными – речевых актов, обращают на себя внимание фрагменты, в которых наряду с единичными имеются обобщенные референции, в виде описаний дискурса в целом: в камере 3 палач Курт отдает распоряжение Сорокину рассказывать о Достоевском, а затем в камере 4 требует от Маргариты-Гретхен пересказывать эту лекцию через «репродуктор», «Гретхен одно предложение, Маргарита другое» (с. 807).

Упоминания действий, связанных с письмом, в особенности проставление признательных подписей в камерах 2, 9, 12, соответствуют ситуации в исправительных лагерях, ведь письменный акт «подпись» завершает тексты (как, например, письменный акт «признание») и подтверждает таким образом чужую, навязанную речь как «свою». В данном контексте «навязанная речь» означает речь, выбитую под пытками, но общая референция делается ко всем дискурсам, которые – как подчеркивал Бахтин – никогда не могут быть чьей-то собственностью, но всегда исходят от других говорящих.

То, что Сорокин завершает перечисление пыточных инструментов и объектов обстановки в камере 17 «компьютером макинтош», также не следует расценивать только как подробное описание современной камеры пыток: перечень «шелковая удавка кастет компьютер макинтош» может быть прочитан как знак амбивалентного отношения к способам передачи литературных и нелитературных дискурсов, ведь «макинтош» метонимически отсылает к современной текстообработке.

3.2. Пространство дискурсов

Выше модель дискурсивного анализа была дополнена уровнем 0, который мы рассматриваем как *langue* – как системное, необходимое, но недостаточное условие для существования дискурсов. К *langue* как *structura in absentia* не может существовать не-метафорической референции, даже «словарь» или «грамматика» по сути являются здесь метафорами. Как еще одну метафору в «Месяце в Дахау» можно было бы рассматривать алфавиты различных систем письма, поскольку *in potentia* они содержат все тексты resp. дискурсы^[841].

Маргарита-Гретхен в камерах 6 и 7 бросает «руны»; о мальчике-еврее сообщается, что он выучил «трудные буквы алеф бет ваф»; рассказ о принудительной работе в каменоломне (камера 13) прерывается следующими рассуждениями, в которых избитые клише и литературная традиция смешиваются с идеей судьбы как текста^[842] и алфавита как начала и конца:

камни как хлебниковские доски судьбы сколько их перенесла на себе наша интеллигенция не удосужившись прочесть клинопись судьбы своей наших альфы и омеги гордыня анархизм обломовщина вот три кита три каменных черепахи покоящиеся планиду наших бед... (С. 809)

Как известно, идея всеобъемлющей книги, в пространстве текста которой потенциально уже находятся все отдельно взятые тексты, встречается в различных постмодернистских/постструктуралистских концепциях^[843]. То, что здесь она отождествляется с *langue*, происходит – с учетом всех различий – по одному общему признаку: как *langue*, так и всеобъемлющая книга дают тот арсенал средств и те правила комбинаторики, на основе которых могут быть «сшиты» отдельные дискурсы (*paroles*).

Сорокин отсылает к Деррида, который со своей стороны опирается на иудейскую мысль об универсальности книги:

деррида прав каждое автоматическое движение текстуально каждый текст тоталитарен мы в тексте а следовательно в тоталитаризме как мухи в меду а выход выход неужели только смерть нет молитва молитва и покаяние (С. 810).

Здесь, конечно, следует добавить, что для присутствующего в сорокинском тексте Деррида не может быть сделано исключения – его положения не менее тоталитарны, чем другие чужие дискурсы.

Астрологические дискурсы представляют собой наиболее обширное измерение в дискурсивном пространстве «Месяца в Дахау»: здесь адресат/актант Сорокин наделяет смыслом космические конstellации. Внутри этого семиотически-астрологического пространства расположен концентрационный лагерь, для описания которого используется греческий алфавит: уже попутчик автора является членом лейб-штандарта «Омега», а в тумане Дахау Сорокин видит трубу крематория, которую он

метафорически обозначает как «омегу»:

труба крематория, труба, труба, Господи, Адского Иерихона Твоего, труба Райского Высасывания, Первая Труба Оркестра Корректоров Рода Человеческого, ТРУБА ОМЕГА (С. 805)^[844]

Если греческий алфавит в христианской символике букв репрезентирует, как известно, весь космос, то его последняя буква служит обозначением конца света^[845]. То есть через символику алфавита «Дахау» становится, с одной стороны, всеобъемлющей книгой, с другой стороны – концом этой космической книги.

С учетом этого символического фона в многочисленных упоминаниях гравия на дорожках концентрационного лагеря также можно увидеть метафору письма. Сорокин приближается к Дахау с нарастающим возбуждением:

пьянящий лязг задвижки, скрип, нет, нет, шорох, шепот, шум открывающихся ворот, сердечные спазмы, холод рук, жар щек, запотевшее пенсне, гравий, запах, нет, з а п а х ЛАГЕРЯ, святой, родной, дорогой, лишаящий речи, разрывающий сердце, медленное, медленное, медленное движение по гравию, только бы не потерять сознание (С. 805).

«Гравий» и «гравюра» представляют собой заимствования из французского и имеют там общий корень. Сближение семантики «гравия» и операций с письмом может быть подкреплено рассуждениями Леруа-Гурана о филогенетической связи между вырезанием знаков на различных поверхностях и развитием прямохождения; это сближение, таким образом, в известном смысле раскрывает антропологическое пространство текста^[846].

3.3. Разрушение языка

Когда во второй части «Месяца в Дахау» практики пыток и дискурсивные практики ставятся в один ряд или дополняют друг друга, то это, конечно, означает также, что насильственные практики следует читать как метафору власти дискурсов, однако еще более важным кажется тот момент, что таким образом может быть осмыслен генезис самой этой

метафоры насилия. Ведь языковые дискурсы потому должны быть связаны с насилием, что рядом с ними или при их «деятельной поддержке» происходили пытки и убийства. Дискурсы функционируют в какой-то определенной ситуации, они находятся в контексте определенных действий, в котором могут происходить и насильственные процедуры, функционально связанные с речевыми действиями (речевыми актами). Речевое действие приводит не только к изменению душевного состояния адресата, очень часто оно также вызывает физиологическую реакцию^[847].

Однако из текста Сорокина можно не только почерпнуть, как язык воздействует на тело, в нем также показан эффект обратной связи – воздействие тел на язык. Этот эффект обратной связи затрагивался уже в теории диалогизма Бахтина: дискурсивная практика (прагматическая ситуация) находит отражение в языке как тексте, а через текст и в языке как системе (*langue*):

Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык. Высказывание – это проблемный узел исключительной важности^[848].

То, что происходит с телами в камерах пыток, происходит одновременно и с языком^[849]. Метаязыковая/метадискурсивная ориентация «Месяца в Дахау» содержит оба этих момента. Очевидна референция к тотальному насилию, но косвенно демонстрируется также эффект тоталитарного террора, направленного на языковую ситуацию.

Исторические последствия, разумеется, проявляются также в исковерканных синтаксисе и морфологии «Месяца в Дахау». Однако увечность языка всеобща и одновременно незрима: «инвалидность» структуры означающих – это только ее симптом, который в идиостиле Сорокина отсылает к общей увечности языкового тела. Последняя касается уже языковых означаемых и, таким образом, относится исключительно к сфере познаваемого. Эту идею можно пояснить экскурсом в глоссематику Ельмслева.

Согласно различению Ельмслева между денотативной и коннотативной семиотиками, «коннотативная семиотика есть семиотика, не являющаяся языком; ее план выражения представлен планом содержания и планом выражения денотативной семиотики. Иными словами, это семиотика, один из планов которой (а именно план выражения) является

семиотикой»^[850]. Как пример коннотатора (элемента коннотативной семиотики) Ельмслев приводит относящееся к языку обозначение «датский». Выражение для этого коннотатора – строй и узусы датского языка (resp. план выражения и содержания всех его предложений)^[851].

Таким образом, для каждого знака определенного языка (национального, разговорного, профессионального, различных диалектов и социолектов) в качестве коннотатора (более распространено слово «коннотация») может выступать обозначение (название) этого языка: знак (морфема, лексема, предложение, текст) из немецкого языка имеет коннотацию «немецкий», знак из структурного множества русского языка имеет коннотацию «русский».

Неполноценность немецкого и русского языков (их лингвистическая «увечность») происходит, на мой взгляд, от связи обоих языков с тоталитарным террором. Эта связь нашла свое выражение не столько на денотативном уровне немецкого и русского языков, сколько на уровне связанных с ними коннотаций.

Это проявляется, например, в том, что сегодня знак немецкого языка с коннотацией «немецкий» также может быть соотнесен с коннотациями «насилие, тоталитаризм, концентрационный лагерь, холокост»^[852]. Подобные коннотации возникают прежде всего в языковом контакте, когда с немецким (или с русским) сталкиваются носители другого языка. Привычное языковое окружение образует фон, на котором выделяются другие языки как таковые, то есть вместе со своими коннотациями^[853].

Языковое смешение русского и немецкого, а также графических систем латиницы и кириллицы в «Месяце в Дахау» оказывается особенно функциональным в плане генерирования коннотативного уровня для обоих языков^[854]. Коннотации какого-то языка и какой-то культуры всеобъемлющи, ни один из типов текста или видов дискурса этой культуры не может быть вынесен за рамки общих коннотаций языка. Так, например, немецкая формула причастия, передаваемая на письме кириллицей, содержит для русских читателей наряду с коннотацией «религиозный текст» также коннотацию «немецкий», которая вслед за собой может вызывать коннотации «насилие, фашизм, террор». Читатели немецкого перевода *vice versa* наделяют кириллическое письмо коннотацией «русский» и возможными коннотациями, относящимися к русскому языку^[855]. Но поскольку и системы письма связаны с языком, то на фоне иностранного языка или письма возможна также коннотация «русский» для русскоязычного читателя и «немецкий» – для немецкоязычного.

Такая обоюдонаправленность, однако, отсутствует при переводе русского названия «Месяц в Дахау» на немецкий как «Ein Monat in Dachau». В оригинале в названии монтаж одного немецкого и двух русских знаков соответствует метаязыковой и метадискурсивной ориентации, реализуемой во всем тексте. Она необычна в том отношении, что «Месяц в Дахау» не только вскрывает возможные коннотации немецкого и русского языков, но одновременно является моделью для порождения этих коннотаций.

4. Две метафоры дискурсов

Выше на примере взаимосвязи между дискурсами и практиками пыток было показано, как для дискурсов/текстов возникает коннотация насилия. Такое «денотативное» изображение пыточных практик и связанных с ними дискурсивных практик (признание, приказ, мольба и т. д.) – это только одна сторона модели взаимосвязи между дискурсом и насилием. Ее другая сторона состоит в безбрежной соматической метафорике, референция которой до сих пор не была распознана в комментариях к текстам Сорокина. В большинстве случаев эти метафоры понимались буквально, что привело к возникновению определенной рецептивной традиции^[856]. Это буквальное прочтение метафоры, конечно, обосновано в том смысле, что семантика производителя/донора образа (*Bildspender*) не полностью «растворяется» в семантике получателя образа (*Bildempfänger*); хотелось бы, однако, указать здесь на то, как эти метафоры связаны с дискурсивной ориентацией текстов.

Две метафоры выстраивают метафорическую референцию к дискурсивному функционированию языка, то есть к интертекстуальному соотношению чужой и своей речи. Сорокин преимущественно использует в качестве донора образа человеческое тело. Соматическая метафорика, возможно, потому и осталась незамеченной, что она слабо выделяется из контекста – ситуации в концентрационном лагере. Одна метафора состоит в физиологических процессах приема и переваривания пищи, другая – в сексуальности^[857].

4.1. Метафорика еды

Как *tertium comparationis* в соматической метафорике Сорокина выступают прием чего-либо внутрь тела, обработка и выделение из тела. В

то время как дискурсы принимаются слухом, а «выделяются» орально, в телесной метафоре происходит смещение: оральный прием, анальное выделение^[858]. На постоянство/повторяемость этого дискурса указывается среди прочего через включение продуктов питания в пищевой круговорот: «И обезумевшими Навуходоносорами закружимся мы на месте, поедая обгаженную нами траву» (с. 805)^[859].

Один из самых «скандальных» пассажей «Месяца в Дахау» относится к камере 20: Сорокин рассказывает, как его заставляют есть блюда, приготовленные из тел русской девочки Лены Сергеевой и еврейского мальчика Оси Блюмфельда. Едва ли можно с более радикальной наглядностью показать коннотации тоталитарного террора для нашего говорения^[860].

милые милые могли ведь встретиться лет через десять где-нибудь на Арбате или на Крещатике полюбить друг друга и соединив быстроту еврейского ума с широтой русской души дать миру нового Фета но довелось вам встретиться не на Арбате а в желудке несчастного человека чтобы слепившись распадающимися клетками пройти мягкими зигзагами перистальта и вывалиться на свет божий пахучим памятником нашей бесчеловечной эпохе господи и почему все через меня^[861].

Метафорические прочтения подсказываются различными практиками пыток. В камере 7 анус Сорокина затыкают пробкой, что едва не приводит к разрыву желудка (в камера 9). В камере 10 пробку извлекают, при этом Сорокин должен сидеть на стуле с дырой, около которой закреплены микрофоны. Под стулом находится фотография матери Сорокина в гробу. Для метафорического прочтения этого пассажа релевантна также роль «родного языка»/«Muttersprache»:

и указом группенфюрера сс там мама разрешено просратья потянули за веревку и господи это пробка она там и мама я я прости про мама я это громко громомамо мамочка я вытянули мамо я мамо на тебягробо на родное мамоч я громко и хохота а я мама простимамо я невино на всю Германа... (С. 809)

В камере 18 испражнения Маргариты-Гретхен ложатся крестом на лицо Сорокина.

При метафорическом прочтении каннибалического свадебного

застолья в третьей части можно распознать метафоры с множественным кодированием: хирург открывает сонную артерию флорентийского юноши, Сорокин призывает свою невесту Маргариту пить кровь:

пригуби, пригуби же, голубоокий ангел мой, вино
тысячелетней выдержки из подвалов Всемирной Истории, вино
жизни, вино Человечества (С. 814).

Метафорическая референция «вина» к дискурсивным традициям и интертекстуальности поддерживается не только через определение «тысячелетней выдержки», полисемично и само слово «выдержка», которое наряду с «временем хранения, созревания» имеет также значение «цитата»^[862].

Многokrратно упоминаемый в тексте эпитет «желированное» можно по признакам семантики и морфологии – страдательное причастие прошедшего времени не очень употребительного русского глагола «желировать» – понимать как метафору языка, связанного с коннотацией насилия. Желированное – это блюдо, которое готовят, отваривая жирные куски мяса. В охлажденном бульоне куски мяса становятся прозрачными – причастие позволяет «увидеть насквозь» пациенса действия, обозначенного глаголом, притом что он остается неназванным.

«Мы целуемся кровавыми устами»: это предложение, которое само метафорически обозначает связь человеческой коммуникации с человеческими страданиями, дает начало призывам к поеданию каннибалических блюд. Пафос этих призывов достигается через *geminatio* императивов:

мы целуемся кровавыми устами: <...> проткни, проткни, <...>
> протяни <...> и да почувствуем <...> и да запьем <...> и да
возрадуемся <...> и да вкусим <...>: проведи, проведи <...>,
накорми, накорми <...>, поднеси, поднеси <...>, придвинь,
придвинь <...>, преподнеси, преподнеси <...>, ешь, ешь <...>,
вложи, вложи <...>, наконец, наконец, доведи, доведи <...>,
протяни, протяни <...>, подними, подними <...>, поднеси,
поднеси, поднеси <...> пей, пей, пей, пей Губами и Ключицами,
пей, пей Глазами и Ладонями, пей Легкими и щеками, пей
Трахеями и Гениталиями, пей, пей, пей Вино Адских Откровений
<...>, допей, допей и брось Бокал Прозрачных заимствований...
(С. 814)

Дополнениями глаголов в императивных формах в большинстве случаев являются блюда, приготовленные из частей тел представителей разных национальностей («Заливная Грудь Голландки», «нежнейшая Ветчина Француженки», «Пурпурная Кровяная Колбаса из Греческих Девушек», «блюдо с Еврейским Языком» и т. д.); «Последнее и Завершающее Трапезу Новой Жизни Нашей» представляет собой «Сердце Новгородского Артиллериста Нашпигованное Салом Баварской Медсестры» (с. 814). Процитированные глаголы обозначают действия или процессы, характерные для праздничного застолья, – просьбы что-то передать, продегустировать блюдо и т. д. Примечательна здесь валентность глаголов: «накорми меня грудью», «поднеси мне колбасы», «придвинь мне блюдо», «преподнеси мне чашу», «вложи мне в рот кусочек», «поднеси мне сердце». К трехвалентным глаголам по теории валентности относятся глаголы передачи и говорения, что способствует метафоризации говорения через прием пищи и поглощение блюд.

Прагматическая структура третьей части демонстрирует модель отношения Сорокина к литературе. Он отдает приказания своей невесте Маргарите, то есть воплощению интертекстуальности. Субъект речевого акта – Сорокин, его адресат – Маргарита, которая, однако, является агенсом предписываемого действия, пациенс которого – Сорокин; например: «проведи, проведи меня в Серебряно-Хрустальный Парадиз Стола Новой Жизни Нашей» (с. 814). Перемена ролей агенса-пациенса в приказании может заходить и еще на одну ступень дальше. Сорокин приказывает литературе приказать ему положить ее («Марсоликую») на теплые трупы друзей.

Следующий за воззваниями к Маргаритам фрагмент с репликами от лица «Я», «Маргариты», «Гретхен» заслуживает отдельного анализа, поскольку за коллокациями русских лексем, кажущимися совершенно бессмысленными, обнаруживаются сложные семантические отсылки к теме, которую можно обозначить как «дискурсивная традиция и дискурсивная практика»^[863]. Последняя реплика от имени «Я» – одновременно завершающая весь текст – состоит из семи заявлений с нарушенным морфосинтаксическим обликом. В пунктах 1, 2, 4, 6 фрагменты чужих тел становятся частью своего тела, пункты 3, 5, 7 позволяют увидеть, что происходит со своим телом, когда оно включается в подобный контекст дискурса/насилия:

1. наполне моего желуде червие обглодавшие голову гретхен.
2. пришив голова гаргарит к мой левое плеч.

3. ампутир мой конечност переработ в клеевое клеит обои в.
4. наполнит мой прямокишечно глаза немецкорусски дети.
5. ампутиро мой члн переработо в гуталино подаро цк.
6. нашпиговано мой тело золото зуба еврее.
7. выстреле мой тело большая берта в неб велик германия (С. 815).

4.2. Сексуальная метафорика

Амбивалентность отношений Сорокина к литературной традиции, возникающая на стыке дискурса и насилия, получает иную перспективу в метафорике садомазохистской связи Сорокина с Маргаритой-Гретхен.

Поскольку в «Месяце в Дахау» ни разу не происходит обычного полового акта между партнерами, а в сексуальных действиях всегда фигурируют те же естественные отверстия, которые и в рамках метафорики еды связаны с пролиферацией дискурсов, половая метафорика не имеет значительных отличий от пищевой. В камере 16 террор сначала выступает как фон праздничного полуночного ужина – Сорокин пирует с Маргаритой-Гретхен ровно на том месте, где стояла виселица. Во время следующей затем прогулки любовники падают в ров, полный трупов, где Сорокин испытывает любовное упоение от орального секса:

нахтигал и машиненгеве и треск бархата и кружевное белье
и сладкая влага вашей прелестной мёзе <...> и стоны стоны
стоны Маргариты и найн найн найн гретхен и майн майн
бецауберндер шатц <...> майне царте дойче блюме <...> ихь ихь
ихь мёхьте дихь бис ауф grund аусшлюрфен (С. 810–811).

Однако сексуальная метафорика отличается от пищевой в аспекте распределения актантов. Если в рамках пищевой метафорики Сорокин или Маргарита-Гретхен попеременно занимают роли агенса и пациенса, то перверсивные сексуальные композиции допускают сопряжение трех актантов: в камере 24 «сто двенадцать офицieren дивизии СС [sic!]» мастурбируют перед персонифицированной фигурой литературы, затем принуждают ее к оральному сношению, в то время как ее анальное отверстие приставлено к ротовому отверстию распятого Сорокина. Такое соположение, с одной стороны, иллюстрирует обезображение литературной традиции актами насилия, с другой стороны – передачу уже

обезобразенных дискурсов из уст в уста.

5. Corpus commune

Как мы установили выше, коннотация «насилие» может быть перенесена на все дискурсы русского и немецкого языков, в том числе на религиозные. Однако метафорика и символика религиозного дискурса используются также для того, чтобы показать потенциальную возможность избавления от связки дискурса и насилия; это избавление состоит не в чем ином, как в повторении страданий в рамках самого дискурса.

Формула причастия из камеры 26 отсылает в своей метафорической переакцентуации к пролиферации дискурсов:

Камера 26 дурх дас ламм дас вир ерхальтен вирд хир

дер генусс дес альтен остерламмес абгетан унд

дер вархайт мусс дас цайхен унд ди нахт

дем лихьте вайхен унд дас нойе

фэнгт нун ан дизес брот

зольст ду эрхебен

вельхес лебт

унд гибт

дас

л

е

б

е

н

Формула причастия не только графически согласуется с приписываемой Ленину цитатой из начала второй части. Там выдвигается требование с наслаждением и пользой «для общего дела»^[864] отдаваться «сочающемуся кровавой спермой насилия хую тоталитаризма». Обе формы избавления сопряжены с требованием поглотить *corpus* (корпус текстов или *corpus Christi*) и таким образом повторить страдания. «Общее дело» дискурсов/языка должно быть интериоризовано как тоталитарное насилие и одновременно как тело Христово, – в фигуре повторения заложена надежда на различие.

В этом контексте объясняется и стилизация «Владимира Сорокина» как Христа (постмодернистское *imitatio Christi*). Мы видели, что Сорокина распинают (камера 25) или что «кал» Маргариты-Гретхен ложится на его лицо в форме креста. И раз «Владимир Сорокин», это «я текста», повторяет все дискурсы вместе с их прагматическими импликациями насилия, то он приносит в жертву самого себя, но жертва совершается ради нового начала, которое есть и новое начало языка^[865]:

ем как впервые в жизни как родился только что через еду мы
возрождаемся как фениксы как Озирисы как Дионисы как
Христы (С. 808).

Однако в жертвенной роли поэта как козла отпущения, как Христа нет ничего особо оригинального, это, напротив, застывший элемент литературного дискурса, в таком качестве дискурсу имманентный. Потому метадискурсивная установка Сорокина делает возможным трансцендирование и драматической финальной декларации авторского «я»: после «выстреле мой тело большая берта в неб велик германия» в русском издании следуют двенадцать крупноформатных черно-белых

фотографий, на которых можно увидеть Владимира Георгиевича Сорокина в очевидным образом прекрасной физической форме^[866]. Иной, нежели невербальный, итог этой метадискурсивной демонстрации показался бы непоследовательным^[867].

«Месяц в Дахау», текст, полный чужих традированных речевых форм, – это во многих отношениях обновление литературного дискурса, если не сказать социокультурной практики нашего обращения с недавним прошлым. Тематически текст попадает в дискурсивную традицию посттоталитарной литературы, посвященной национал-социализму и концентрационным лагерям, но этот референциальный уровень вторичен по отношению к первичному уровню дискурсов, через которые – с опорой на позволяющие себя интерпретировать, то есть не всегда однозначно классифицируемые факты – передается историческое знание^[868]. Но сами эти дискурсы – чтобы повториться в последний раз – инфицированы тоталитаризмом. Если читатели этого еще не осознали, то чтение «Месяца в Дахау» способно высвободить присущее дискурсам насилие – переваривание «тяжелой пищи» иногда можно стимулировать ударами, причем не только выше пояса.

Перевод с немецкого Иннокентия Урупина

© И. Урупин, перевод с немецкого, 2018

Отвратительное у Сорокина

Лиза Риоко Вакамия

Олег: Как? Это ж запрещено. Недавно был какой-то международный конгресс. И запретили клонировать человека.

Володя: Ну, господа. Вы подзабыли, в какой мы стране живем. То, что у них запрещено, у нас разрешено.

Владимир Сорокин. «4»

Отвратительное и перверсия имеют много точек соприкосновения^[869].

Юлия Кристева

I

Юлия Кристева в известной книге «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1982) связывает становление субъекта с исключением отвратительного, ужасом человека от встречи с трупом, «отвращением к еде, к грязи, к отбросам, к мусору», «приступом тошноты», который «отстраняет и отгораживает меня от грязи, клоаки, нечистот»^[870]. У Кристевой отвращение предполагает одновременные акты утверждения социального порядка и его подрыва^[871]. Описывая отделение субъекта от материнского тела, она пишет: «Я испытываю отвращение к себе в том же самом движении, в тот же самый момент, когда „Я“ предполагает утвердить себя». Труп, «самый отвратительный из отбросов», угрожает самоидентификации как такое «отброшенное», с которым «невозможно расстаться и [от которого] невозможно защититься так, как от объекта»^[872].

Сочинения Владимира Сорокина, сталкивая читателя с «шокирующими картинами насилия, людоедства и скатологии»^[873], с «клонированными чудовищами»^[874], по логике Кристевой, используют и одновременно проблематизируют роль отвратительного (*the abject*) в формировании субъекта. Как и в рассуждении Кристевой, сорокинское письмо обнажает свою функцию – функцию отвратительного – через отсутствие дифференциации. Акт отвращения к себе самому ради

утверждения социального порядка внушает ужас. Но ужас внушает и отсутствие социального порядка. В ситуации отсутствия Другого и перепроизводства тел, которые ни субъектны, ни объектны, субъект пребывает в состоянии кризиса. Правда, в отличие от Кристевой, произведения Сорокина, наоборот, обыкновенно изображают тело вбирающим в себя все то, что «взрывает самоидентичность, систему, порядок»^[875]. Так, например, поглощение человеком клонированного материала и поглощение клоном неклонированного материала тематизируется в «Голубом сале» в широком спектре мотивов. От «любимой моей, простой, как улыбка репликанта, сочной, как жизнь – клон-индейки», которой обедает главный герой Борис Глогер, до почтовых голубей-клонов, которые атакуют и поедают диких голубей^[876], – во всех этих и многих других примерах Сорокин представляет интеграцию клонированных и неклонированных тел все более изощренными способами, испытывая на прочность границы между телом, текстом и читателем. Не отторгая, а, напротив, сливаясь с тем, что необходимо «постоянно отодвигать от себя, чтобы жить»^[877], тела у Сорокина целиком отдаются избытку и этим проблематизируют автономию субъекта.

Чаще всего локусом встречи с отвратительным у Сорокина становится тело: сцены копрофагии, секса между клонами, каннибализма размывают границу между субъектом и тем, что есть «ни субъект, ни объект, но нестерпимая угроза для еще не сформировавшегося субъекта»^[878]. Фигура клона, вновь и вновь возникающая в сорокинском творчестве, определяет специфический характер развития темы неразличимости и избытка. В романе «Голубое сало», в либретто оперы «Дети Розенталя», в сценарии фильма «4» клоны не случайно выступают как авторы. Их произведения, их тела и само по себе их существование суть производство избытка. Сорокин вообще полагает, что идея клона «хороша для литературы... Механизм реанимации времени, истории, той или иной личности. При помощи клонов можно многое сделать в литературе – стать Толстым, например»^[879]. «Стать Толстым», а не просто имитировать толстовский язык, создавать новые сочинения Толстого (а также множества клонов Толстого) означает две вещи: либо признание и ассимиляцию этих творений, либо яростное сопротивление, предполагающее запрет на их ассимиляцию. Ниже я постараюсь показать, что оба этих эффекта, несмотря на их взаимоисключающий характер, являются производными от его работы с отвратительным и оба, функционируя одновременно, определяют восприятие его творчества.

Избыточные тела, описываемые у Сорокина, и избыточная природа его письма порождают реакции, которые включены в сами его тексты как их внутренне необходимый компонент. Так, «Голубое сало» удостоилось самых разных характеристик, в диапазоне от «порнографии» и «мерзости» до «акта прежде всего поведенческого, с учетом все еще бытующей в России традиции почитания писателя как общественного лидера»^[880]. Среди читателей, отмечает Александр Шаталов, не осталось равнодушных: отзывы о романе были либо приветственными, либо враждебными^[881]. Однако при всех расхождениях интерпретаторы сходились в базовой оценке: роман репрезентирует отвратительное и – бросая вызов нормативным ценностям – функционирует как отвратительное^[882].

Но, как и клонирование, нерасчленимость самого произведения и его восприятия оказывается инструментом, посредством которого сорокинское письмо анализирует как проблему неразличимости субъекта и объекта, так и кризис автономии субъекта. Сорокин как-то заметил, что «Голубое сало» напоминает ему «кубик Рубика: у разных людей самые разные претензии и предпочтения в этом романе»^[883]. Аналогия говорит сама за себя: потенциал для разно- и многообразных прочтений этого сложного романа, при всей кажущейся неисчерпаемости, нейтрализуется тем фактом, что всякое возможное прочтение уже заложено в его структуре. Такая ситуация не только напрямую отсылает к кризису автономии субъекта, но и заставляет присмотреться к взаимоотношению между отвратительным, искусством и политикой в постсоветском контексте, особенно в тех случаях, когда интерпретаторы связывают сорокинское творчество с какой-либо ангажированной позицией – активистской, диссидентской или любой другой.

К примеру, описание Сорокиным «длинного, неровного члена» Хрущева, который входит в «смазанный плевком анус» Сталина, не могло не спровоцировать реакционную публику, вроде группировки «Идущих вместе», на декларацию своих представлений о нормативности: «Идущие вместе» требовали арестовать автора и положить предел распространению его романа^[884]. Но эта реакция вполне запрограммирована самим романом Сорокина. Элен Руттен проанализировала «отталкивающие физиологически-порнографические подробности», в том числе приведенную скандально известную сцену «Голубого сала» в качестве доказательств тезиса о том, что роман должен «стать для читателя дискомфортным опытом», призванным «обесценить [советское наследие] посредством фантазии, гротеска и ужасного – тем же способом, каким

жертвы травм подчас пытаются справиться с травмой, воображая своих обидчиков в самых невыносимо ужасных позах и ситуациях»^[885]. Однако, увязывая отвратительное в романе (Руттен характеризует отдельные эпизоды как «тошнотворно затянутые», «гротескные», «полупорнографические», «отталкивающие», «неудобоваримые», «неприятные») с движением к утверждению нормативности, исследование Руттен иллюстрирует эффективность «Голубого сала», непрерывно воспроизводящего взаимоотношение между отвратительным и тенденцией к нормативной саморегламентации. Иначе говоря, будучи «попыткой заставить Другого декларировать закон»^[886], «Голубое сало» дезавуирует предел нормального, приемлемого, то есть «законного» в контексте культуры. Но оно же становится локусом, где в ответ на его избыточность артикулируются закон и предел.

Таким образом, можно сказать, что «Голубое сало» репрезентирует «отвратительное-как-состояние [отторгнутость] с целью спровоцировать отвращение-как-действие [отторжение]»^[887]. Избыточность «Голубого сала», вместе с такой его часто упоминаемой чертой, как апроприация существующих литературных и институциональных дискурсов, управляет читательским восприятием романа, – которое и само полагает свою цель в воспроизведении и организации этих дискурсов. Филологический анализ стремится упорядочить «что» романа, но тем самым лишь воспроизводит его «как».

Показательно, что Екатерина Дёготь, говоря о работах, посвященных сорокинскому творчеству, описывает тот же самый феномен:

Его творчество высокотеоретично, он оперирует уже готовыми моделями, теоретическими и литературными, он привык к огромному количеству цитат, в том числе и литературоведческих, поэтому его тексты – рай для исследователя, для теоретика литературы и рай для интертекстуальности. Ориентированные на философию докладчики получили возможность сравнивать его с Кантом, а литературно ориентированные могли найти литературные примеры^[888].

О перверсивных элементах «Голубого сала», управляющих реакцией более широкого круга читателей, говорит и сам Сорокин, отмечая, что роман «создает вокруг себя какой-то странный привкус коллективного

бреда, в него многие и охотно втягиваются... Собственно, это и есть попытка клонирования интеллектуального сознательного»^[889]. Иначе говоря, поразительным образом «Голубое сало» втянуло читателей и критиков внутрь романного мира, заставляя репродуцировать дискурсивные практики, «Голубым салом» и описанные.

Буквальная репродукция «Голубого сала» – выкладывание в интернете отсканированного текста романа без согласия на то издательства Ad Marginem или автора – перевела связь между (романом как) отвратительным и регламентацией нормативного в область социальных практик. Андрей Чернов, разместивший у себя на сайте ссылку на текст романа, отстаивая свое право на его распространение, подверг критике даже не правовую норму, а то, что он посчитал социальной регламентацией («Со своими цивилизованными нормами идите в цивилизованную жопу и стройте там себе отдельную цивилизованную сеть»). После недельного обмена открытыми письмами на фоне продолжающегося давления со стороны издательства кульминацией дискуссии стало письмо главного редактора Ad Marginem, А. Иванова, в котором тот благодарил Чернова за его «содействие в рекламной кампании по распространению второго тиража (10 000 экземпляров) книги Владимира Сорокина „Голубое Сало“». Иванов также приносил извинения за то, что Чернов не был заранее проинформирован «о [его] роли в планировавшейся и успешно реализованной (во многом благодаря Вашей бескомпромиссной и искренней позиции в инсценированной „интернет-полемике“) рекламной акции»^[890]. Вне зависимости от того, насколько кампания Ad Marginem была действительно спланированной, «отвратительность» романа выступила в союзе с институциональной властью издательства и рынка. Правда, механизм этого союза оказался достаточно парадоксальным: с одной стороны, «Голубое сало» подтолкнуло литературное сообщество к регламентации, однако, с другой стороны, в результате норма так и осталась непризнанной (ср. с кристевским «так и не признать»^[891]), тем самым обеспечив повторение исходной ситуации снова и снова. Издательство и рынок, по существу, поглотили клонированную копию романа, а также заявления Чернова о ее независимости от издательства и тем самым легитимировали правовые преимущества оригинального печатного издания.

Артикулируя взаимоотношение между отвратительным и перверсией, Кристева отмечает, что Батай был первым, кто связал производство отвратительного с «нищетой запрета», «неспособностью достаточно стойко

принять безусловный акт исключения»^[892]. Дезавуируя пределы и границы, «Голубое сало» функционирует в социокультурной сфере как перверсивный жест, подталкивающий субъектов к артикуляции порядка или других форм ограничения избыточности, – а затем сводит на нет эти попытки, подчиняя их логике структур самого (отвратительного) текста. Реакции на роман функционируют как иллюстрации, демонстрирующие разные способы, которыми читательское поведение – всякий раз «планировавшееся и успешно реализованное» – «доводит произведения искусства до логического завершения»^[893].

Такой подход к «Голубому салу» позволяет избежать «компилятивных» прочтений, которые представляют роман лишь как иллюстрацию теоретических концепций, существующих за пределами сорокинского текста. Обычно опасность «компилятивных» интерпретаций заключается в том, что они превращают литературу в выразительное средство второго порядка, обслуживающее те или иные фундаментальные идеи. Однако в случае «Голубого сала» теоретические концепции лишь создают проблематичные метатекстуальные взаимоотношения между телами, производимыми в сорокинском романе, и текстами, порождаемыми вне его. Аргументы типа «Если вы читали любой другой роман Сорокина <...> то „Голубое сало“ вы можете спокойно не читать»^[894] отражают ту же чрезмерную избыточность литературных произведений, которая описывается в самом «Голубом салу», – клонированные тексты Достоевского-2, Чехова-3, Набокова-7 у Сорокина представлены всего лишь как курьезный побочный продукт. Метатекстуальные прочтения также могут порождать взаимоотношения между телами, изображаемыми в сочинениях Сорокина, и самим сочинителем – как лично Сорокиным, так и концепцией автора в современной культуре. Показательно, например, отношение к Сорокину как к фигуре отвращения («порнограф», «говноед»^[895]), аналогичное оценке Достоевского-2 или Набокова-7 не по его творчеству, а по способности его тела породить «голубое сало», которое и сообщает творчеству цель. Такой целью может быть, скажем, тираж книг или политическая власть, которой автор наделяется как фигура трансгрессии. При более циничном подходе, следуя логике сорокинских писателей-клонов, тело и тексты автора можно истолковывать как «символический капитал», принадлежащий литературной критике («биофилологам»), которая приписывает себе конститутивную роль в формировании автора и читателя как субъектов.

II

Романы о клонировании допускают и менее циничные прочтения – как попытки расширить границы человеческого Я или как поиск новых подходов к этике и искусству в условиях технологически обусловленной эволюции наших представлений о том, что такое быть человеком. К примеру, «Не отпускай меня» Кадзуо Исигуро – роман о клонировании, одновременно ставший образцом жанровой неоднозначности, – определялся критикой как «квазинаучная фантастика» в «маньеристском», «нечеловеческом стиле»^[896], которая бросает вызов традиционному сюжету, где происходит «осознание того, что клоны – такие же люди, как мы», и предлагает взамен «более мрачное осознание того, что искусство, вместе с сочувствием, которое оно провоцирует, должно избегать традиционных представлений о человеческом»^[897]. Сорокинский сценарий под названием «4» также размывает привычные жанровые категории, однако, по-видимому, авторское намерение в данном случае заключается в том, чтобы стереть различия между нарративами, написанными клонами и написанными о клонах. Если для Исигуро ценна «неоригинальность искусства» – поскольку она порождает «уникальность иного рода: уникальность перевода, уникальность аудиокассеты, уникальность аллегории о политическом конформизме»^[898], то Сорокин в «4» изображает кризис, при котором отождествление персонажей с клонами воспроизводится не только на уровне анатомии и физиологии, но и (к чему труднее всего привыкнуть) в действиях и эффектах отворотительного.

Герои «4», Олег, Володя и Марина, входят в действие как рассказчики. Хотя Марина, будучи клоном, генетически отличается от мужчин, все трое неотличимы друг от друга в роли рассказчиков. Случайно встретившись в московском баре, они выдумывают себе личности и профессии и, как бы замещая читателя, внимательно выслушивают друг друга, после чего расходятся. Настройщика Володю, который выдает себя за генетика, работающего в государственной лаборатории и занимающегося клонированием людей, милиция по ошибке принимает за убийцу, на которого он похож как две капли воды. В дальнейшем он попадает в колонию, а оттуда – на военную базу. Олег, оптовый торговец мясом, живет в патологически чистой квартире со своим отцом, который помешан на стерильности и протирает все вещи спиртом. Позже Олег становится одержим поиском производителя клонированной породы круглых поросят, которых ему предлагают попробовать в одном ресторане. Марина едет в

родную деревню на похороны одной из своих сестер-клонов.

Именно в последнем эпизоде отождествление с клоном начинает совпадать с репрезентацией отвратительного и его соответствующими эффектами. Деревня маркирована как локус отвратительного. Она населена отвратительными телами. Когда по тропинке к туалету становится невозможно пройти из-за грязи, Марина с сестрами садятся на корточки и мочатся прямо на землю. Сестра Марины, Зоя, умирает, овдовевший муж Зои вешается, пьяные старухи обнажают свои тела в оргиастической сцене пира. Главная работа старух состоит в том, что они должны разжевывать хлебный мякиш, из которого Зоя делала лица для кукол на продажу. При этом Зоя придавала каждой из сделанных ею кукол индивидуальные черты. Искусство, с которым она лепила кукольные лица, вводит в действие сюжет индивидуации, однако ее смерть и уничтожение кукол собаками обрывает развитие этой темы. Когда хозяйство переходит к мужу, тот делает маску с собственного лица для автоматизации изготовления кукол, и перед зрителем предстает «пугающий кадр с куклами на одно лицо»^[899]. Марину настолько отвращает это зрелище одинаковости, что она сжигает всех кукол на могиле сестры.

Московские сцены поначалу кажутся пронизанными указаниями на строгий режим закона и контроля. Сексуальное соперничество между Володей и Олегом за внимание Марины, симметричная упорядоченность квартиры Олега ясно символизируют этот режим, но точно так же о нем свидетельствуют профессии героев, как воображаемые, так и «подлинные» – они фиксируют место героев в символическом порядке^[900]. Однако, как демонстрирует развитие сюжетной линии настройщика Володи – его арест и неминуемая будущая гибель, – этот порядок нестабилен и охвачен кризисом. Позже Олег, который неоднократно заявляет, что не торгует фаршем («Я не торгую фаршем»), погибает в аварии, договариваясь по телефону о продаже запасов консервированного фарша с военного склада («А кто тебе сказал, что я фаршем не торгую?»). Постепенно открывающаяся нестабильность символического порядка, который выстраивается мужским/городским сюжетом, контрастирует с пребыванием Марины в деревне, где любые ограничения отсутствуют. Длительность деревенских сцен на фоне более кратких городских эпизодов отражает такое отсутствие границ и пределов на уровне формы.

В то же время деревенские эпизоды опосредуются регламентирующей реакцией Марины на отвратительное. Это, во-первых, то, что Кристева

называет «пищевым отвращением», «наверное, самой простой и архаичной формой отвращения»^[901], – то, как Марина реагирует на процесс производства жеваного хлеба, ее тошнота после употребления самогона, изготавливаемого старухами. Ей также омерзителен сон, в котором она общается с мертвой сестрой. В последнем в этом ряду, кульминационном, эпизоде Марина уничтожает кукол со штампованными лицами, а вместе с ними – способ клонового (вос)производства, на котором держится экономика деревни. Этим же эпизодом заканчиваются и деревенские сцены.

Функция Марины как заместителя зрителя внутри фильма (долгий путь, который ей приходится проделать до далекой деревни, соотносима с бесконечной протяженностью деревенских сцен) была отмечена Марком Липовецким в рецензии на экранизацию «4» для журнала «Kinokultura»: после того как зритель увидел «слишком много длинных планов, слишком много долгих проходов и слишком мало действия... отсутствие катарсиса по-своему логично: если его лишены герои, с какой стати его должны пережить зрители?»^[902]. Недаром Маринына реакция на отвратительное зеркально отразилась в интернет-обсуждениях фильма «4». «Анна»: «Лично у меня многие сцены вызывали отвращение»; «Irina P»: «Мне действительно просто стало плохо»^[903].

Однако, когда регламентирующая фигура оказывается вместе с тем и фигурой отвращения, это обнажает кризис субъектности. Именно такой фигурой и оказывается Марина – с одной стороны, единственный персонаж в деревне, отшатывающийся от избытка однообразного и, по крайней мере, делающая жест, намекающий на предел, ограничение (сжигание кукол-клонов). Но с Мариной также связан и образ отвратительного тела: она не только клон, но и ее неудавшееся материнство окружено ореолом отвратительного (загнивание кожи, сепсис, мертвый ребенок, по частям вырезанный из ее чрева). В городе ее тело нормализовано социальной репрессией (как тело проститутки). В деревне «отвратительность» ее тела подрывает ее регламентирующие жесты. В случае Марины тенденция к регламентации сопровождается не возникновением субъекта и не перверсию, но глубоко амбивалентную, неразрешимую позицию этого персонажа, зависшего между двумя символами отвратительного: невозможными фигурами клона и страшным материнским телом (по Кристевой, центральным символом отвратительного).

Среди реакций на фильм были и попытки апеллировать к ограничительной силе закона. Отсутствие широкого проката картины в России и задержка в получении разрешения на ее выпуск на DVD дали

повод заподозрить российское Министерство культуры в желании ограничить ее распространение^[904]. Хотя, по мнению Хржановского, задержка с выпуском «4» произошла из-за недоразумения^[905], показательное его описание приема, оказанного фильму на фестивале «Кинотавр». Фильм «4» явно был воспринят квалифицированной фестивальной публикой как несущий какую-то угрозу, от которой надо заслониться квазигитимизирующим жестом: «Помните, на „Кинотавре“ был шуточный суд над фильмом, который в контексте участников того действия оказался не таким уж безобидным. И юмористический выбор: что лучше – убить меня или повесить, выглядел не таким уж смешным»^[906]. Несмотря на неправдоподобную жесткость этой реакции, Хржановский, как и Сорокин, предвидел появление и таких точек зрения. Вслед за Сорокиным, сравнившим «Голубое сало» с кубиком Рубика, Хржановский говорит о том, что «в самой структуре картины закладывалась возможность разного на нее отклика. Вы реагируете на нее в зависимости от того, какая вы. Это ваши проблемы, а не фильма»^[907]. Однако в отличие от «Голубого сала», «4» не интегрирует в себя тела, находящиеся вне текста, но стремится установить между телами внутри текста зеркальные отношения, наводя на мысль об их возможной взаимозаменяемости. По ходу сюжета, по мере того как обнаруживается амбивалентное отношение к не-Другому, это зеркальное соответствие ослабляется. Переиначивая формулировку Хола Фостера, можно сказать, что «4» репрезентирует «отвратительное-как-состояние [отторгнутое] в целях *саботажа* отвращения-как-действия [отторжение]»^[908]. С этой точки зрения приведенные выше слова Хржановского также могут быть перефразированы: «Вы реагируете на фильм *вне зависимости от того, какая вы*». Реакция на отвратительное, как и желание рассказывать истории, вообще свойственны людям, однако эти импульсы, будучи субъективными, не являются индивидуализирующими.

III

Взгляд на «Голубое сало» и «4» как репрезентации отвратительного, которые одновременно сами функционируют как отвратительное, позволяет примирить противоположные тенденции восприятия сорокинского творчества либо как автореференциальной «литературы о литературе», либо как трансгрессивного призыва к социальному действию. Отвратительное разоблачает мечту о стабильности, подрывая желание

порядка и предела, лежащие в основании как металитературной, так и социально ориентированной практик чтения. В мире стабильных ценностей произведения Сорокина оказываются либо компиляцией узнаваемых литературных аллюзий, либо покушением на установленные режимы значений, регламентирующих тело, нацию и другие конструкты социальной идентичности. Рассмотрение его творчества как трансгрессии точно так же предполагает стабильность значения; писатель «нарушает закон», если его вымысел «выходит за рамки».

Когда Олег, герой «4», сидя в своей стерильной квартире, обращается к отцу, требуя: «Дай мне сказки», тем самым он изобличает цель подобных практик чтения. Тело Олега вписано в систему ценностей – гетеросексуальных, профессиональных и т. п. – в систему принципов, которые он вообразил и которые организуют его отношения с другими. После вторжения в его жизнь клонированных круглых поросят он перестает интересоваться женщинами и начинает заниматься тем, от чего раньше принципиально отказывался. Зиновий Зиник задается вопросом: «Что остается от человека во вселенной Сорокина, когда он пытается скинуть с себя свою коллективную идеологическую одежду?»^[909] Но не менее интересно, почему сорокинские герои так прочно держатся за эту одежду – как это делает Олег, когда требует читать ему много раз слышанные сказки. Сталкиваясь же с отвратительным, субъект теряет точку опоры, поглощается телом текста или оказывается лицом к лицу с клоном, который не есть ни «Я», ни Другой.

Однако регламентирующая функция отвратительного сопряжена не только с подрывом стабильности. Она может подтолкнуть и к критическому взаимодействию с, казалось бы, несовместимыми практиками чтения и письма, запуская тем самым процесс переговоров между ними. Оппозиция автореференциального и социально ориентированного письма и чтения может быть спроецирована на эволюцию Сорокина, двигавшегося от «постоянных попыток подавить в себе ответственного гражданина» к заявлению о том, что «теперь во мне ожил гражданин»^[910]. Однако трудно утверждать что-либо определенно, опираясь либо на автохарактеристики писателя, либо на его биографию, тем более что практики такого рода недвусмысленно критикуются в «Голубом сале» (Сталин: «Есть интересные писатели?» – Хрущев: «Есть. Но нет интересных книг»). Можно было бы рассмотреть, каким образом автор структурировал свою эволюцию в терминах бинарной оппозиции. Характеризуя функцию отвратительного в «Силах ужаса» Кристевой,

Джудит Батлер тоже постулирует бинарную на первый взгляд структуру – когда определяет «гетеросексуальность как принцип, требующий отнесения гомосексуальности к сфере отвратительного, для того чтобы конституировать самое себя»^[911]. Создание этой оппозиции – не окончательная цель Батлер, однако она пользуется ею как средством осмысления происходящего между полюсами оппозиции – сосредоточивая внимание на «бессознательной формации под названием гомофобия, ее истоках и функциях», включая ее роль в организации социального поведения^[912].

Следуя примеру Батлер, не станем пытаться «структурировать» в бинарных терминах эволюцию Сорокина и его интерпретации отвратительного. Возможно, продуктивнее будет сопоставление двух его текстов, носящих одно и то же название – «Очередь», но написанных в разные периоды и несомненно соотнесенных друг с другом. Ранний, впервые обративший внимание на Сорокина как писателя, был опубликован в 1985-м, второй – в 2008 году, в сборнике «Сахарный Кремль».

Несмотря на общее название, тексты не являются взаимозаменяемыми клонами, но обнаруживают существенные отличия, отражающие эволюцию сорокинского литературного метода. В раннем тексте ничего не говорится о том, зачем люди стоят в очереди или за чем они стоят. Это и не важно: очередь и составляет главный интерес Сорокина, особенно как языковой и поведенческий феномен. В послесловии, написанном специально для переиздания 2008 года, Сорокин уподобляет «ритуальные фразы» очереди советских времен «отшлифованным временем самоцветам»^[913].

Сегодняшняя молодежь, по словам Сорокина, рассматривает этот культурно специфичный язык, отраженный в его ранних сочинениях, с любопытством, граничащим с почитанием^[914].

В позднем рассказе очередь стоит в «клерикальной, богобоязненной, авторитарной, ксенофобной России», а стоящие в ней ждут своего шанса получить заветный кусок «сахарного Кремля»^[915]. Историческая дистанция между текстами лишь отчасти объясняет несходство между ними. Эти различия также согласуются с заявленным Сорокиным разрывом с концептуализмом^[916]. Художественные эксперименты часто оттягивают все внимание на форму. Сорокинское же постконцептуалистское творчество хотя и порождает оппозицию между формой и содержанием, но отнюдь не эта коллизия находится в центре его внимания: позднего Сорокина гораздо больше волнуют процессы, играющие роль медиатора между формой и

содержанием.

Показательно, к примеру, как в «4» Марина сначала формально утверждает в роли суррогат-читателя, а лишь затем изображается как отвратительная мать. Так же и в «Голубом сале» отвратительное не принуждает ни к трансгрессии, ни к подтверждению общепринятых норм – оно запускает процессы регламентации и ассимиляции, одновременно размывая принципиальные различия между ними.

По замечанию Б. Бухлоха, реакция Батлер на исследование отвратительного у Кристевой преследует вполне определенную цель – устанавливая связь между теоретическими концепциями и «материальной реальностью повседневного социального поведения»^[917]. Аналогичную цель преследует и Сорокин, вступая в эстетические отношения с отвратительным.

Перевод с английского Максима Колопотина

© М. Колопотин, перевод с английского, 2018

Жесткие диски памяти: пьесы Владимира Сорокина

Павел Руднев

Пьес у Владимира Сорокина наберется на два тома, но они так и остались пока не слишком затребованы российским театром. Наш театр благополучно пропустил это явление, даже несмотря на целый ряд весьма интересных и даже знаковых постановок для своего времени. Какая-никакая сценическая история есть, а драматургической судьбы – нет. Такая участь ждала почти всю драматургию, созданную в безвременье – 1990-е – начало 2000-х.

И все же что, собственно, было у Сорокина в театре? Главное, апологетическое – «Клаустрофобия» Льва Додина в петербургском МДТ (1994), спектакль, задавший интонацию современного театра на целую эпоху и определивший стиль актуального искусства на сцене. Именно у Додина едва ли не впервые на официальной (не подвальной, не специфически авангардистской) сцене зазвучала современная провокационная литература с ее специфической лексикой, а зрителя допустили в «зоны риска»: мир гомосексуализма, мир садистического бытового насилия, мир абсурдного, демонстрируемого без жалости, сострадания и ностальгии советского бытия, мир веселого сумасшедшего дома. «Клаустрофобия» вобрала в себя сразу несколько текстов – Сорокина, Улицкую, Харитонову, Венедикта Ерофеева. Лев Додин наглядно демонстрировал мерзость бытия, неприглядную сторону жизни – от обезноженных калек на паперти до половых психопатов, вылезших из заповедных зон, открывшихся во всей своей прелести в неподцензурное постсоветское время. Додин говорил о цене свободы – свобода широко мыслить и свобода передвижения автоматически означают свободу распространения дряни и ее толерантное принятие членами свободного сообщества. Болезнь клаустрофобии Додин трактует как болезнь советского человека, от которой он в одночасье пожелал избавиться. Лечение от клаустрофобии только одно – разрушить узкие стены, давящие на сознание, что, собственно, и было продемонстрировано в спектакле, когда декорация постепенно разваливалась, обрушивалась и в зияющие пустоты пробивалась вольная, мощная, разгоряченная энергия молодости (это был дебютный, коллективно создаваемый спектакль одного из курсов

Льва Додина). «Клаустрофобия» – спектакль о будущем, о новых поколениях, приходящих в мир выбирать свой жизненный путь без подсказок, видящих перед собой и то и это, и зло и добро без розовых очков. Додин устанавливал в спектакле тождественность прекрасного и безобразного: интермедии представляли собой некие короткие вариации на тему классического балета. Этот прием смещения классического искусства и современного хаоса потом будет едва ли ключевым для всех иных попыток освоить актуальную пьесу на сцене, вплоть до «Пластилина» Кирилла Серебренникова.

В «Клаустрофобии» Додин из драматургического наследия Сорокина взял первую часть «Пельменей» (1984), и собственно этот фрагмент спектакля стал самым вызывающим, самым тошнотворным и скандальным. В «Пельменях» Сорокин показывает изнанку «счастливой советской семьи», тщательно скрываемые деструктивные инстинкты, видные только в пространстве кухни, идеологии неподвластной. Пирамида порока вырастает из чтения газеты, где люмпенизированный до крайней степени, отставной вояка находит заметку о судебном процессе над расхитителем социалистической собственности. Поток морализаторства и наслаждения чувством исполненного долга завершается сладострастным процессом лепки пельменей, в которых прапорщик готов увидеть подчиненных ему новобранцев, «пушечное мясо»; животным поеданием «русского субпродукта», а также последующим садистским унижением жены. Чувство исполненного «гражданского долга» (враги народа наказаны) трансформируется в радостное, бессознательное и дежурное унижение женщины. Сторож автобазы по фамилии Иванов демонстрирует своеобразно понятый морализм, реализуя механизм социальной зависти и мстительности. Изготовление и поедание пельменей под водку содержат в себе мотивы эротического вождения («Скоро лепить?», «Я лепить мастак. Мать покойница как лепить, так меня кричит», «Без перцу это говно, а не пельмени») с неизбежным для Сорокина тождеством между лепкой и смертью (см. сценарий Сорокина к фильму «4»), бытового шовинизма («все съедим, мать, врагу не достанется») и гендерного унижения. Возникает типичное для Сорокина представление о том, что пельмени («русский субпродукт») являются как выражением силы духа, так и силы смерти, омертвения, затвердевания материи. Пельмени – это некое «тайное оружие», галлюциноген или афродизиак, что подтверждается второй частью пьесы, в которой действие переносится в пространство космоса, где оказывается, что свершившееся перед нами непотребство есть целый ритуал спасения вселенной, важный с точки зрения космогонии.

В том же 1994 году пьесу «Землянка» (1985) Сорокина поставил режиссер Вадим Жакевич (Жак) и театр «Школарусскогосамозванства» в Москве. Театр Жака был частью так называемых «Творческих мастерских» – авангардного театрального объединения, сыгравшего значительную роль в столичном театре начала 1990-х. Статьи тех лет демонстрируют полную растерянность перед увиденным и твердят одно: пьеса матерная, и сюжет в ней не имеет значения. Спектакль оставил тогда скандальный след: ночью его фонограмма звучала на «Эхе Москвы», и редакторы прерывали трансляцию в тех местах, где шла матерщина, а чуть позже спектакль показали в телепрограмме «Пятое колесо».

Сперва пьеса кажется лишь пародией на военную тему в советском искусстве, на образ войны, который обильно и однообразно явлен в массовой культуре. Здесь в блиндаже под Курском сидят пять лейтенантов. Они едят, пьют, разговаривают, вспоминают боевые заслуги и вслух читают свежие газеты. В газетных заметках, уложенных в рубленые абзацы, разыгрывается деконструктивная ересь, происходит распад сознания, откровенное богохульство мешается с постмодернистской игрой словами. Чтение не производит на офицеров никакого воздействия, кроме естественного возбуждения от выпитого спиртного. Им вообще, похоже, все равно что читать, буквы расползаются как тараканы, звучащие тексты неизменно абсурдны, а потому взаимозаменяемы. Главное содержание «Землянки» – мистическое чувство победы, которую несут на своих плечах эти странные люди с их странными разговорами и странными боевыми листками. В результате возникает ощущение, что русский солдат – такой, казалось бы, невзрачный и грубый, такой непобедный и некрасивый, будничным и озабоченным вполне естественными желаниями, такой, каким его изображает Сорокин, – обладает презумпцией победы, дарованной каким-то мистическим вихревым актом, заговором, который зародился в этих еретических газетных письменах, начертанных ритуальным языком-шифром.

Сорокину как писателю, которому суждено было наблюдать крушение одной политической формации и кристаллизацию другой, было важно стилизовать, пародировать и деконструировать главные жанры позднесоветской эпохи – военную литературу и производственную пьесу. В «Землянке» эти два жанра соединились, и самая главная задача для Сорокина – показать, как время безжалостно уничтожает одни коды и производит другие. Перед нами коды, которые мы уже не можем дешифровать, слова, потерявшие свой смысл, идеи, оторванные от контекста. Вместо военной хроники с духоподъемными восклицаниями в

боевых листках – обрывки Закона Божьего, технических инструкций, синтезированных абсурдных текстов про «тропинчатость» и «чешуйчатость». Словно сдвинулись исторические пласты, и в каледойскопе времени все слова стали равными и одинаково бессмысленными.

Внутри формальных идеологем проникает бунтующая плоть, ранее спеленутая запретами, ригоризмом, суровостью, – и благодаря этому вторжению становится ясно, что, собственно говоря, обеспечивало тот самый дух всепобедимости: мясная, фольклорная, частушечная стихия, все сметающая мощь крепкого морозного характера, мутная хтоническая сила, потаенный и грозный ресурс – «пот души». В пьесе «Землянка» Россия предстает как страна непостижимая и мистическая, затягивающая как воронка и в каком-то смысле не зависящая от идеологии. Слова в самом деле неважны, важно, каким образом, через их отрицание, раскрывается потаенный дух России.

Пьеса «Русская бабушка» (1988) основана, в сущности, на том же механизме. Гиперреалистически-документально зафиксирован монолог о тяжелом быте 86-летней бабушки, ее уходах в прекрасное прошлое и возвращениях в заботливое настоящее, о ее заботах и радостях. Прерывая нескончаемый и повторяющийся монолог, идет удалая частушечная интермедия, в которой героиня смело мешает ритуальные причитания с обценной лексикой. Здесь христианство навеки слито с удалым расхристанным язычеством. В контексте пьесы это единство означать может только одно – силу жизни, витальный заряд (пляшет как заведенная), лихой танец жизни, приправленный «Поэмой экстаза» Скрябина и вихрем Малявина, смеющийся над всем, что можно приравнять к смерти.

Подобно тому как в «Землянке» пародируется «военная тема», «Юбилей» (1993) и «Доверие» (1989) представляют пародии на жанр советской производственной пьесы. Здесь, как и в «Землянке», писателя прежде всего интересует тема крушения языка, – то, как ушедшая эпоха оставляет после себя нечитаемые шифры: важные и значительные в прошлом, они совершенно обесценились и обесмыслились в новую эпоху. В «Юбилее» рабочие празднуют годовщину славного предприятия «Чеховпротеинового комбината имени А. Д. Сахарова», в котором русских классиков (единственное великое наследие, не пострадавшее после крушения СССР) перерабатывают в полезный протеин, готовый заменить любые товары народного потребления. На юбилее завода пролетариат разыгрывает сценки из чеховских пьес с ритуальным «криком во внутренние органы А. П. Чехова». Обожаемая, боготворимая классика

оказывается нескончаемым природным ресурсом России, щитом, оплотом, который можно без жалости тратить в годы безвременья и социальной нестабильности.

Пьеса «Доверие» – чисто филологическая игра, которая фиксирует смерть эпохи на уровне мертвеющего, застывающего языка. Типичные производственные конфликты и их участники – картонные социальные герои, способные на активное публичное поведение, но беспомощные в быту. Жизнь, разъятая на проблемы, задачи, решения и вопросы. Разговоры, касающиеся абстрактных нравственных понятий («партийная честность») и конкретных производственных ситуаций. Перестройка изменила социалистическое производство: теперь фабрика вырабатывает никелированные православные кресты на плексигласовой подставке. В финале «Доверия» такой крест бешено вращается в воздухе, сообщая рабочим ощущения экстаза. Сорокин фиксирует главную проблему эпохи: страна вроде бы поменялась, а ситуации и отношения остались прежними. И это отражается прежде всего в языке, в котором умирают слова и конструкции. Герои говорят заумным языком-шифром: «Мы договорились о проходе по шатунам», «Наш завод никогда не был ревушим», «Мы никогда не косились в платок, никогда по коленям не ходили», «Правда – не куль муки и не голубое желе», «Мальчишкой я пришел сюда. Семнадцатилетним пацаном с желанием и канифолью» и пр. Язык, в котором соединились разноликие элементы, не поддается расшифровке, оставаясь некой инопланетной реальностью, он, тем не менее, завораживает.

Как ни странно, эта пьеса своей сюрреалистической заумью производит оптимистический эффект, аналогичный тому, что можно увидеть в веселой авантюрной пьесе «Ши» (1995, поставлена Валерием Беляковичем в «Театре на Юго-Западе»). Здесь мир, в котором возобладало экологическое движение и ценности «зеленых», изображается как постапокалиптический тоталитаризм, оскопляющий все живое. В Объединенной Евразии победил «мир вегетарианского добра», гастрономия теперь запрещена, а русская национальная мясная кухня вместе со всей ее инфраструктурой объявлена вне закона и приравнена к уголовно наказуемым преступлениям. Фантастический перевертыш срабатывает весьма эффективно: ценности воровского мира мгновенно преобразовываются в ценности кухонно-деликатесной жизни, становятся аристократичными и рафинированными. Поскольку теперь невегетарианские повара стали диссидентами, то собственно культурой стала культура еды, а тайным заветным и эротическим знанием –

рецептура. Запретное становится заветным. Тут Сорокин наглядно реализует известное мнение Варлама Шаламова о том, что настоящей духовной катастрофой ГУЛАГовского поколения стало вынужденное слияние интеллигенции и воровского мира, что неизбежно привело к доминированию законов вторых и к деградации первых. В «Щах» Сорокин допускает двойной сарказм – здесь, с одной стороны, разыгрывается абсолютная готовность страны к тоталитарному, запретительному культурно-политическому режиму, а с другой – материализуется представление о том, что русский дух в русской же кухне, жирной и пафосной, весь, так сказать, и выразился, став паром из кастрюльки. Цель поваров в законе – сохранить «пастуховскую коллекцию» щей в замороженном виде («это глас русского народа»), но в процессе авантюры из-за коррупционных обманок и борьбы за власть коллекционный лед тает, словно бы никогда его и не было.

«Дисморфомания» (1990, поставлена Алексеем Левинским в Москве) и «Dostoevsky-trip» (1997, поставлена Валерием Беляковичем в Москве и Юрием Урновым в Новосибирске) складываются в другой цикл. Здесь странные герои в странной диспозиции, прожив одну часть жизни, обнаруживают себя играющими другую жизнь – жизнь внутри классической литературы. Это немногим больше, чем просто разрушительный иронический жест в сторону классики, чем попытка обесмыслить ее ценности, помещая слова и жесты внутрь инаковой ситуации. В «Дисморфомании» вольный коллаж из шекспировских пьес разыгрывают больные дисморфоманией – люди с психическим расстройством, которым грезятся уродства на их безупречных телах. Врачи отбирают у больных их орудия – объекты, которыми они привыкли прикрывать свои недостатки, – и устраивают настоящий сеанс психотеатра. Шекспир задает тот высокий уровень невротизма и массового психоза, драматизма и эмоционального расстройства, когда больные забывают о том, что мучило их всю жизнь. В слове «Дисморфомания» заключается разгадка этого цикла Сорокина. Дисморфомания дословно – «страсть к разрушению формы». Классический театр в понимании Сорокина «разрывает» душу и действует как терапия на душевнобольных.

В измененном виде пьесу «Дисморфомания» поставил Андрей Могучий в петербургском театре «Приют комедианта». После чего разыгрался нешуточный скандал, грозивший режиссеру судом: Владимир Сорокин обиделся на то, что вместо серьезной тяжелой драмы спектакль превращался в интеллектуальный, но капустник, где к больным героям относились без сострадания. Театральный критик Ольга Егошина тогда

остроумно пошутила, что писатель Сорокин, разъявший в своих пьесах классиков, жалуется на разъятие и деконструкцию своих собственных текстов: это все равно что «Чикатило, который жалуется, что в его подъезде помочились». Тем не менее позиция Сорокина по отношению к своему тексту очень показательна, означая, что для него действительно важно, что герои-инвалиды страдают и достойны милосердия.

В «Дисморфомании» звучит важная для мировой драматургии и литературы тема мира, который изувечен стандартами красоты, навязываемыми нам массовой культурой. Мучение людей, испытывающих психоз неудовлетворенности своим телом, во многом продиктовано диктатом социума, требующего соответствия общепринятым стандартам и изгоняющего отступников. В пространстве пьесы восемь пациентов демонстрируют свои приспособления-костыли (пластыри, расширители, пробки) словно католические святые на фресках, держащие в руках орудия своего умерщвления. Человек в драматургии Сорокина оказывается «распят» на своем страдающем, не удовлетворяющем его самого теле.

Шекспировские тексты, напротив, придают форму коллективному лечебному психозу, который используют для того, чтобы уничтожить подобное подобным. Телесная травма лечится травмой психологической. «Быть или не быть» – это не вопрос хулигана-меланхолика Гамлета, это жизненный, онтологический вопрос страдающих, искалеченных жертв социальной агрессии и морализма. Этот сеанс арт-терапии мог бы закончиться излечением, но приводит к смерти пациентов, не выдержавших испытания сокрушительным авторитетом классики.

В «Dostoevsky-trip» английское слово «trip» трактуется как наркотическое путешествие, а имена русских и западных классиков – это названия наркотиков, которые пробует компания сквоттеров. Вся сила этой метафоры – в аналогии, которую проводит Сорокин: воздействие наркотика, тяжелое или легкое, крученое или гладкое, потоотделяющее или замораживающее, лихорадочное или успокаивающее, сродни воздействию соответствующих авторов на мозг «культурного человека», отягченного эрудицией. И интеллектуальная пресыщенность человека конца XX века, и привычное литературное морализаторство, и этическая составляющая литературы, и Фрейд с его «неудовлетворенностью культурой» – все соединяется в этой метафоре. Нравственные категории и духовные ценности превратились в товар, гарантирующий яркие впечатления и чувство экстаза, заодно с прочной «зависимостью от культуры», о которой все время грезил отечественная интеллигенция. Причем культура здесь (как и в пьесе «Дисморфомания») действует как код, который распознают

только посвященные, – это своеобразный язык; являясь мертвым знанием, зашифрованной пустотой, он, тем не менее, обладает коммерческой ценностью.

«Плотно отужинав» новым препаратом «Достоевский», компания наркоманов впадает в коллективный экстаз – разыгрывая по ролям сцену у камина из «Идиота» и в итоге доходя до полной дисфункции. (Здесь нельзя не вспомнить сюжет из истории советского кинематографа: съемки фильма Ивана Пырьева «Идиот», 1958, решенного в остро эмоциональной эстетике, были прерваны из-за нервных срывов артистов именно на сцене «У камина».) Персонажи Сорокина превращаются в разросшихся супергероев с гипертрофированными чувствами страдания и мазохизма. Князь Мышкин: «В моем организме 32 565 150 нервов! Пусть к каждому из них привяжут скрипичную струну». Финал пьесы – серия монологов, мантр, полных порока и гнусности, которые выжимают из себя герои, находясь на пике наркотического путешествия. Причем порочность тут сродни фрейдистскому «принципу удовольствия» – мантра одновременно и радует, и заставляет страдать. Собственно, все по Достоевскому: герои продолжают играть в игру «самый подлый поступок в моей жизни», рассказывая друг другу страшилки из своей сочиненной наркотиками жизни. Смешение неизлечимой болезни и высокой литературы, сплав нравственного мучения и мучения физического, коллективная смерть персонажей в финале и исповедальный – несмотря ни на что – характер этого текста превращают «Dostoevsky-trip» в еще одно повествование о мистической силе русской культуры, ее отчаянной садомазохистской природе и ее русалочьих чарах, от которых можно погибнуть. Наркотик «Достоевский» – это метафора сладкой, мучительной, мазохистской смерти («Достоевский в чистом виде действует смертельно»).

Та же тема мучительства развивается и в одной из самых поздних пьес Владимира Сорокина «Капитал» (2006): здесь крупный коммерсант приносит в жертву своему бизнесу свое лицо. Труд и успех его компании напрямую зависят от точности удара скальпеля по лицу главного героя – от его боли и страдания. И здесь точно так же, как и в «Dostoevsky-trip», герои рассказывают о своих наиболее дурных поступках после коллективного ритуала «Ходор», воплощающего изживание, подавление вредной для бизнеса гордыни.

Пьесу «Свадебное путешествие, или Hochzeitsreise» (1995), остающуюся лучшим драматургическим произведением Сорокина, сделанным по канонам современного немецкого театра, в Москве играли в постановке Эдуарда Боякова и Илзе Рудзите. «Свадебное путешествие» –

жестокий романс о яростной любви двух тоталитарных государств, находящихся в состоянии постимперской депрессии. Она – лихая Машка Рубинштейн, фарцовщица, содержанка, а теперь «культурная туристка», которая не смогла заплакать у Стены Плача. Он – Гюнтер фон Небельдорф, заикающийся немец, скупающий по всему свету иудейские реликвии. Осколки двух великих держав, поражавших и пугавших друг друга беспрецедентной жестокостью, должны встретиться в любовной схватке.

Сорокин написал современную мелодраму о страстной любви сына эсэсовца и внучки энкавэдэшницы. Гюнтеру стыдно и больно за своего отца-нациста, вешавшего польских евреев на железные крюки. Маше – все по фигу, даже то, что ее бабка, редактор журнала «Вопросы культуры», в годы юности была «врагов народа» каблуком в пах, отчего была названа «Розочкой-каблукком» (намек на Розалию Землячку). «Что русскому хорошо, то немцу смерть», – вспоминает Сорокин русскую поговорку. Маша учит Гюнтера пить водку и пытается избавить его от сексуального извращения, через которое Гюнтер «мстит своему отцу». Пить водку и горевать, вспоминая о тоталитарном прошлом, выжимая его по капле и избавляясь от фантомов травмированной памяти, – удел наследников недавнего государственного насилия.

Маша Рубинштейн, профессорская дочь, воспитанная на сказках братьев Grimm, разочаровалась в Европе. Ей кажется, что она может преподать урок Западу, сделать «доброе дело для немцев», научив их, например, пить водку с соленым огурцом и «с идеей». Русские ищут в Европе покоя и комфорта, а Европа разворачивается к ним адом, психозом, комплексами, болезнями совести, самоукорами и культивируемым чувством вины. Казалось бы, это чувство вины должно сближать Германию и Россию с их схожим тоталитарным прошлым, но то, что присутствует в европейском сознании, полностью отсутствует в российском обществе – собственно, этой теме и посвящено «Свадебное путешествие». Сорокин врывается на поле, доселе почти запрещенное, табуированное для общественного осмысления: здесь, в сущности, ведется разговор о глубоком безразличии к истории, характерном для современной России. Гражданское самосознание, которым жила страна в предперестроечные и перестроечные дни, оказалось постепенно утраченным. Германия – страна, выстроившая свое благополучие на чувстве вины. Россия – страна, быстро забывшая о жертвах и помнящая лишь о победах.

Театр Сорокина всегда работает с тем, что можно обозначить как «образы русского». Этими образами могут становиться мат и

соцреалистическая заумь, тексты русской классики и русская кухня, тоталитарное прошлое и современный корпоративный капитализм. Сорокин неизменно строит действие своих пьес вокруг этих образов, которые то втягивают героев в жуткие ритуалы, то даруют им неземное наслаждение, но, как правило, приводят их к саморазрушению. Эти образы одновременно страшны и влекущи, они мучительны, но без них его герои не могут жить. Они жестко структурированы, но их разматывание открывает бесконечные перспективы для театральной импровизации.

Эти образы русского всегда таят в себе обманы: обещая одно, они оборачиваются чем-то непредсказуемым. Чаще страшным, иногда смешным, но всегда поражающим. И вся драматургия Сорокина – об обманах. Об обманах, которые творит с человеком история и культура – жесткие диски памяти, чересчур перенасыщенные информацией, забитые до отказа эмоциями и фактами, трудно прокручивающиеся в головах людей начала XXI века.

Ужин каннибалов, Или о статусе визуального в литературе Владимира Сорокина

Елена Петровская

Творчество Владимира Сорокина позволяет заново – а может быть, по-настоящему впервые – задаться вопросом о том, что такое визуальное и где его место в современной нам литературе. Более того, в работах Сорокина мы обнаруживаем не только косвенные, но и прямые способы ответа на поставленный вопрос. Однако, прежде чем обратиться к данному корпусу текстов, попытаемся разобраться с нашим интуитивным знанием о том, что такое визуальное в литературе.

Конечно, читая разные литературные творения, мы представляем себе сцены, которые в них описываются, даже если это сцены, скажем так, рискованные. (Но вот тут-то и начинаются трудности, о которых мы будем говорить применительно к творчеству Сорокина. Сорокин как будто использует эту естественную способность представлять, чтобы поставить ее на службу не скажу неизобразимому, но тому, что мы отказываемся воображать в силу действия тех или иных запретов. В этом смысле он сталкивает игру воображения, неизбежно приводимого в действие текстом, и культурные запреты, которые образуют тело (и душу) читателя. При этом сам читатель может ничего о них не знать. Но об этом позже.) Итак, воображение следует за текстом, дублируя его. Это обычно и подразумевается под визуализацией. Бывает так, что мы перечитываем описания, чтобы добиться как можно более полного – правдоподобного – визуального эффекта. Это в первую очередь касается портретов персонажей и описаний природы. Но современная литература не очень балует нас этим. Впрочем, у нее есть свои референции, которые мы с удовольствием визуализируем – только такая визуализация заражена образами массовой культуры, к которой тайно или явно и апеллирует современный писатель. Иными словами, живо представляя то, о чем мы читаем, мы всегда уже задействуем наш визуальный опыт, а он, чтобы быть предельно точным, сформирован современными медиа в наиболее широком понимании. Это уже не опыт созерцания живописной картины, моделью которой пользовалась литература реализма.

Рассматривая реалистическую литературу второй половины XIX века, Ролан Барт пишет о ее вторичном мимесисе, имея в виду, что она должна

была поставить рамку, очертить ею фрагмент мира, чтобы затем начать его описывать. Таким образом, в своих описаниях она использовала живописный код^[918]. Не так обстоит дело с литературой современной. Если здраво руководствоваться соображением о том, что нас со всех сторон окружают технические средства и что они лишают нас возможности видеть уникальное, тогда приходится признать, что живописный код в литературе разрушен уже хотя бы потому, что живопись и есть воплощение уникальности (читай дистанции) *par excellence*. Если допустить, что сама литература показывает, насколько тесно подступил к нам со всех сторон окружающий мир, и читатель с трудом справляется с его растущим шокowym воздействием (несмотря на пресловутое психическое онемение, или чувственную анестезию)^[919], тогда понятно, почему практика сегодняшней визуализации прочитанного будет отличаться от аналогичной работы воображения в XIX веке. И все-таки мы не можем не воображать.

Но какой материал для этого предоставляет нам сама литература? Она движется в пространстве, в котором сосуществует множество различных языков и кодов. Ее моделью выступает очевидным образом не живописная картина. Вообще, во многих отношениях она перестает соотноситься с реальностью, какой бы смысл ни вкладывался в это слово^[920]. Дело не в том, что усугубляется установка «l'art pour art» (хотя и эта интерпретация при должном разъяснении возможна). Скорее дело в том, что литература по-своему фиксирует изменения, претерпеваемые нами. Это касается как традиционных позиций читателя и автора (хотя институционально они и остаются), так и самого по себе литературного материала. Наиболее чувствительные писатели по-прежнему исследуют границы – человека, литературы, выразимости (изобразимости) как таковой. Только сегодня это сопряжено с изменением характера самой литературы, которая включается в открытую и непрерывную циркуляцию выразительных средств. Поговорим об этом чуть подробнее.

Если исходить из того, что литература классического типа есть преобразование материала – фактов жизни – с помощью художественной формы^[921], то литература современная будет отличаться тем, что преобразованию подверглась уже сама художественная форма. Вернее, эта форма оказывается поставленной в тесную зависимость от других выразительных средств, то есть языков, присущих некогда автономным видам искусства. Выразительное средство – это то, что в русском неудачно называют словом «медиум», вероятно желая сохранить привязку к иноязычному терминологическому аппарату. Однако в русском языке слово

«медиум» имеет и вполне определенное значение, отсылающее к образу посредника. Формы, о которых мы здесь говорим, не выступают в этой роли. Напротив, они сами размыкаются навстречу непрерывным образным потокам, которые и становятся сегодня их материалом. Впрочем, такая ситуация была впервые диагностирована по отношению к современному искусству – именно оно, как утверждалось, утратило специфику своего выразительного языка (*medium*) и, лишившись таковой, стало заимствовать этот язык у массмедиа^[922]. То же, по нашему мнению, справедливо и в отношении всех прочих видов искусств – от искусств технических до нынешней литературы.

Это значит, что у литературы больше нет своего специфического выразительного языка, как нет его у кино, фотографии, видео. Однако этим не уничтожается практика под названием «литература». Как и современное искусство, она не отказывается от *идеи* выразительного средства. На уровне практическом это проявляется в поиске и формировании новых конвенций по поводу того, что и как может сойти за «выразительность» сегодня. Заметную роль в этом процессе играет творчество Владимира Сорокина. Здесь уместно вспомнить, что начинал он как художник. Вернее, всегда относился к языку как художник-концептуалист, то есть не использовал его по прямому назначению (решение повествовательных, стилистических, дидактических и прочих задач), но видел в нем готовую конструкцию или, говоря точнее, – *ready-made*. Благодаря этому отношению к языку как к *ready-made* Сорокин не только способствовал переопределению литературы, но и сформировал набор характерных приемов, в которых – несмотря на изменение общей тематики, стиля и манеры на протяжении не одного десятка лет – прослеживается внутреннее постоянство.

* * *

Чтобы больше не утомлять читателя общими рассуждениями, обратимся к одному сочинению Сорокина, с помощью которого, как мы надеемся, нам удастся прояснить многое из сказанного выше, а главное – вернуться к заявленной с самого начала теме визуального в литературе. Речь идет о новелле под названием «Настя» (2000). Хронологически вещь эта занимает промежуточное – переходное – место в творчестве писателя. Интересно, что критика воспринимает этот рассказ как во многом автопародийный^[923]. Отвлекаясь от оценки, мы можем усмотреть в этом

косвенное признание типичности новеллы для творчества Сорокина с точки зрения ряда повторяющихся в нем мотивов и успешно отработанных приемов. Однако, что, пожалуй, все же отличает ее от других не менее узнаваемых текстов, так это проблематизация визуального, как оно представлено у Сорокина в его последовательной работе с ним. Слово «проблематизация» использовано здесь не случайно. Обращение к целому ряду наглядных образов в «Насте» недвусмысленно дает читателю понять, что такое визуальное и как именно оно предъявлено в этой специфической литературе.

Коротко о фабуле с акцентированием мест, имеющих отношение к проблеме видения. Главной героине новеллы Насте исполняется шестнадцать лет. Это особенный день, и чистая душой девушка (прототип – тургеневская барышня) принимает поздравления – сначала от родителей, потом от неторопливо съезжающихся гостей. Во время завтрака она убегает в затон – смотреть, как солнце, преломляясь через стеклянный шар на плечах стоящего в запруде атланта, посылает тонкий солнечный луч. Луч вспыхивает и гаснет – такова мгновенная Тайна Света. Ближе к полудню начинаются специальные приготовления – оказывается, в этот день Насте предстоит «преодолеть» саму себя, а именно быть испеченной в русской печи и съеденной родителями и друзьями. Перед погружением в печь Настя проглатывает подаренную ей черную жемчужину на манер тех рыб, что, согласно преданию, носят ее во рту. Вечером происходит трапеза, за которой, поедая тело «новоиспеченной» (прием – реализация метафоры), гости предаются абстрактным интеллигентским разговорам. Эта трапеза сопровождается странным ритуалом, во время которого гости забивают золотые гвозди с крестообразными шляпками в заранее заготовленные метки (у меток есть свои имена: NОМО, LОМО, SОМО, MОМО, RОМО, HОМО, KОМО, ZОМО). Сигнал к началу действия подает цилиндрический прибор, стоящий на камине; он оказывается состоящим из разнообразных линз, которые отец Насти, повернув рычаг, направляет на вновь образовавшиеся узоры из гвоздей. Ужин прерывается подобием оргии с участием матери Насти, а главное – отрубанием руки Ариши, которой тоже предстоит быть испеченной осенью в печи (еще одна реализованная метафора: отец Андрей просит у отца девушки «ее руки»).

Новый день начинается тем, что в глаз сороки, спящей на позолоченном кресте приусадебной церкви, вонзается луч. Это становится сигналом к ее пробуждению. Спланировав вниз, она обнаруживает в саду кучу свежего кала, оставленную после пиршества матерью Насти. В этой куче блестит черная жемчужина, которую сорока тут же и хватает. Сорока

улетает, и в зажатой в ее клюве жемчужине отражается мир – тот же самый, что и накануне (с его описания начиналась новелла), только черный, включая черных мужчину и женщину, открывающих черное окно в своей столовой. Это родители Насти. Они ставят на подоконник большую линзу в медной оболочке. Отец Насти ловит прибором солнечный луч, и его линзы посылают восемь тонких лучей к уже известным нам меткам. От вспыхнувших гвоздей несутся радужно переливающиеся потоки света и, пересекаясь над блюдом со скелетом Насти, соединяются в ее улыбающееся лицо^[924].

* * *

Вернемся еще раз к самому началу наших рассуждений. Что такое визуальное в литературном тексте, если не иметь в виду игру воображения? Может быть, это то, что мы *видим*? Тогда из всех литературных форм визуальной в строгом смысле является визуальная поэзия, то есть некая комбинация знаков, которые могут складываться в слова, наполняясь смыслом, а могут оставаться простым графическим рисунком. Чаще всего визуальная поэзия балансирует на грани того и другого. Можно вспомнить опыты поэтов-концептуалистов, в частности Д. А. Пригова, у которого либо объемные кричащие буквы проступали из почти неразличимого фона других, меньшего масштаба, либо семантические блоки перегруппировывались так, чтобы породить бессмыслицу на уровне высказывания или подрвать какой-нибудь пропагандистский штамп его наглядно-буквенным повтором. Во всех случаях смысл соседствовал с изображением – с тем, что оставалось видимым, но нечитаемым. В новелле «Настя» это, конечно, те метки, в которые гости забивают гвозди, гудя при этом в нос и совершая волновые движения телами. Этот ритуал забивания гвоздей и пропевания бессмысленных имен – NОМО, LОМО, SОМО и т. п. – сам по себе очень похож на акцию московских концептуалистов, к которым принадлежал и Сорокин. Однако особенно интересно то, что в тексте каждая из восьми меток воспроизведена еще и графически. По-видимому, это и есть род визуальной поэзии в нашем рассказе. А поскольку здесь же мы находим и описание того, какой именно должна быть ее огласовка (гортанное гудение в нос, волновые движения телом, медленное перемещение по комнате), то в этом можно усмотреть и сценарий перформанса. Стоит отметить и то, что сами узоры, воспроизведенные в новелле, не повторяют пропеваемые при вбивании гвоздей слова – они

состоят из крестиков, очертания которых не складываются в буквы. Стало быть, это чистый экстралингвистический – сугубо визуальный – элемент, внедренный в тело литературного текста. Так и хочется назвать его *татуировкой*.

Дальше начинается игра воображения, то есть собственно литература. Поскольку литература – это область символизации и соединения многочисленных культурных топосов и кодов, то визуальное никогда не может быть представленным в ней напрямую: оно дается как еще один текст. Это значит, что мы можем в лучшем случае говорить о неких визуальных образах, создаваемых литературой, и эти образы, как правило, и связывают с визуализацией. Есть, правда, и иной способ понимать визуальное внутри литературного произведения. Так, С. Н. Зенкин выдвинул идею визуального аттрактора, понимая под ним те элементы художественного текста, которые, являясь описанием некоего визуального объекта (картины, фотографии и так далее), привлекают к себе «повышенное внимание» как читателя, так и персонажей^[925]. Впрочем, здесь сразу возникает ряд вопросов. Во-первых, остается непонятным, кто наделяет визуальный объект функцией аттрактивности. Если он и впрямь «притягивает» к себе всеобщее внимание, то это может быть только результатом коллективных эмоциональных инвестиций, но никак не выбором, произвольно совершаемым интерпретатором. Во-вторых, визуальный аттрактор суживается до *изображения*, которое описано (или хотя бы упомянуто) в том или ином произведении. Между тем имеет смысл, на наш взгляд, отказаться от логики представления и трактовать визуальное в литературном тексте не как картину в картине (вспомним схему Барта), а как эффект действия самого языка, по-разному используемого разными писателями. Но не будем забегать вперед.

Возвращаясь к «Насте», обратим внимание, казалось бы, на избыточную деталь, имеющую отношение к свету. В новелле два раза упоминается солнечный луч, который вспыхивает и мгновенно гаснет. Сначала это утренняя «Тайна Света», благодарным свидетелем которой является Настя, а потом, когда Насти уже нет, такой же луч желтой спицей врезается в глаз сороки, дремлющей на церковном кресте. Мы не станем спекулировать по поводу данного повтора, просто отметим про себя, что луч «высвечивает» каждого из этих двух персонажей: вступая в отношение с Настей, свет обнаруживает в ней не только внимательного наблюдателя, но и ценителя природной красоты (чем и создается тип тургеневской барышни); вступая в отношение с сорокой, свет порождает (похоже, для всех, не исключая и читателя) короткий момент отстранения: «Сорока шире

открыла глаза: солнце засверкало в них. Встрепенувшись, сорока взмахнула крыльями, раскрыла клюв и застыла. Перья на ее шее встали дыбом»^[926]. И только преодолев оторопь, она пикирует вниз. Если обратиться к остроумной интерпретации Бориса Парамонова, то сорока в этой новелле – это сам автор^[927]. Иными словами, финальный взгляд на усадьбу, где накануне происходило поедание Насти, дается как бы со стороны, причем глазами птицы, в которой отражается другой – «человеческий» – мир.

Но в том-то и дело, что в этом глазу, чьим бы он ни был, как и в дублирующей его черной жемчужине, которую сорока находит в саду, ничего не отражается. Сорока видит только теплое (кал) и холодное (плывущую зелень). Ее ориентир – это отнюдь не зримый образ, а аффект, увеличивающий или уменьшающий способность к действию. Появление сороки в конце новеллы знаменует, на наш взгляд, не открытое провозглашение творческого метода через повторение эпитета «черный» (версия Бориса Парамонова), но ту слепоту, которой продуктивно заражена литература Сорокина в целом. Говоря проще, жемчужину хватает и уносит птица, которая не различает видимый мир так, как его различают – и расчленяют – похожие на людей персонажи. Причем расчленение в данном случае следует понимать как способ организации видимого через наделение ценностью, а стало быть и *оформление*, фрагментов этого последнего. (Настя, сама «воплощение» наивысшей ценности – красоты, благодарит Солнце за то, что оно дарит ей возможность созерцать прекрасное. Здесь еще раз важно подчеркнуть, что Настя – не более чем топос, то есть «красота», которая является не неким онтологическим фундаментом, но всего лишь порождением дискурса русской литературы XIX века, равно как и идеологии, обслуживающей эти речевые практики^[928]. Впрочем, даже современный читатель не может отказаться от привычки к психологизации и отождествлению с «пустыми» персонажами, которые у Сорокина выступают чистым пластическим материалом^[929].)

Итак, черная жемчужина, которую летящая сорока держит в клюве, играет роль бесстрастного видеофиксатора. В нем запечатлевается фрагмент мира, который в самом начале новеллы описывался в буквальном смысле слова в красках («*Серо-голубое* затишье перед рассветом, медленная лодка на тяжелом зеркале Денеж-озера, *изумрудные* каверны в кустах можжевельника, угрожающе ползущих к *белой* отмине плеса» (курсив мой. – Е. П.)^[930]). Вот новое описание этого же мира: «...черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракиты, черный

холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой»^[931]. Черное здесь – это, конечно, не цвет с его прямолинейной и возвышенной символикой, но скорее указание на то, что только имена (существительные) помогают нам различить отдельные элементы пейзажа, располагая их к тому же в определенном порядке. Мир, преломленный в жемчужине, – это мир, в котором нет, да и не может быть места пейзажу: он решительно пренебрегает законами линейной перспективы, как и в целом познавательными навыками, отработанными камерой-обскурой. Вот почему он с большим трудом подпадает под определение «видимый».

Неразличающий взгляд то ли птицы, то ли уносимой ею добычи отбрасывает нас назад к усадьбе. Там уже известные нам персонажи – родители Насти – совершают сложные приготовления. Они ставят на подоконник большую линзу, которая должна поймать солнечный свет так, чтобы он распался на восемь тонких лучей, направленных на позолоченные метки в столовой. Отразившись от загадочных слов-меток (NOMO, LOMO, SOMO, etc.), восемь радужных потоков соединяются над блюдом с остатками Насти, и в воздухе вспыхивает ее улыбающееся юное лицо. Это, понятное дело, галлюцинация, мираж. Борис Парамонов истолковывает приведенный финал как победу духа над плотью^[932]. Мы хотели бы воздержаться от идейных суждений в пользу суждения технологического. Оставляя в стороне мистический ритуал, который и приводит к появлению сияющей галлюцинации, посмотрим на этот эпизод как на своеобразное предъявление технологического устройства создаваемой Сорокиным литературы. Если это и не правила чтения в более традиционном понимании, то по крайней мере остроумная подсказка относительно того, как можно понимать статус самих литературных персонажей. Такая интерпретация становится возможной благодаря тому, что эта литература – в отличие от классической – не работает со смыслами. (Строго говоря, здесь нет никакой аллегорической надстройки, позволяющей перетолковывать текст сообразно некоему скрытому в нем сообщению, которое и предстоит извлечь с помощью герменевтических усилий. Все лежит на поверхности.)

Если следовать технологической логике, а также излюбленной фразе Сорокина, что его литература – это только буквы на бумаге, тогда мы неизбежно приходим к следующему заключению: поедание Насти – это, по сути дела, поедание букв; когда слова «съедены», иначе говоря, потреблены

(формула современного чтения), остается лишь одна галлюцинация. Галлюцинация – то, что встает на место смысла в литературе, которая открыто предъявляет себя в качестве обнаженной конструкции, или, как мы выразились раньше, *ready-made*. Кстати говоря, текстологический анализ здесь неуместен как раз потому, что Сорокин работает с крупными языковыми блоками и степень точности копирования литературного жанра, стиля или речевой практики не имеет принципиального значения. Наоборот, как показывает современное искусство, чем грубее и условнее подручный материал, тем достовернее возникающий образ – в той мере, в какой он имеет отношение к неким разделяемым шаблонам. Причем шаблоны эти узнаются именно как *общие*^[933]. В случае литературы это «общие места» в наиболее широком понимании, включая целые дискурсивные образования, которыми мастерски распоряжается Сорокин^[934].

Следовательно, не дух побеждает плоть (по крайней мере, в нашем рассказе), а просто смысл заменяется его эффектом^[935]. Вернее, всякий смысл и есть эффект, эффект приведенных в действие шестеренок и жерновов языка, только надо понимать, что сам по себе подобный механизм отнюдь не однороден, если повнимательнее к нему присмотреться. Скорее, мы видим сцепление разнородных механизмов, наподобие тех малых линз в новелле «Настя», из которых складывается большая, улавливающая и преломляющая надлежащим образом солнечный свет. В более локальном смысле галлюцинацией с самого начала является персонаж по имени Настя, равно как и прочие персонажи этой неизобразительной литературы. В самом деле, литература Сорокина порождает не видимое (визуализируемое), не копию живописной картины, но именно галлюцинацию. Ее можно созерцать при выполнении определенных условий – следовании ритуалу, правильной фокусировке и так далее, то есть четко понимая, какую литературную конвенцию предлагает автор. Однако это «созерцание» ничуть не прибавляет смысла.

Даже если смысл не прибавляется, это не значит, что литература Сорокина не может нас ничему научить. Напротив, в ней ведется постоянное изучение – зондирование – самих пределов человеческого, или, если говорить яснее, управляющих поведением в обществе табу. На этом пути читателя могут ожидать открытия, поскольку Сорокин проявляет устойчивый интерес к аффективным условиям производства воображения, как оно манифестирует себя в литературе. Поясним, о чем идет речь. Тематически новелла «Настя» построена вокруг немислимого акта –

поедания родителями дочери, да еще и взрослой. Стало быть, центральным событием с точки зрения фабулы является каннибализм^[936]. В отличие от других работ писателя здесь нет неожиданного шока (прием, при котором один тип речи/поведения неожиданно сменяется другим, находящимся с первым в разительном и поэтому пугающем контрасте – монтаж двух несоединимых режимов дискурса). Шок (если это слово все же применимо) нарастает постепенно, по мере прибавления «сочных» деталей. А главное – по мере сталкивания воображения читателя, которое и занято работой визуализации, с его же неосознаваемым запретом. Каннибализм невозможен – однако благодаря воздействию на нас литературы мы представляем его себе в мельчайших отвратительных подробностях. И это несмотря на то, что литература Сорокина не натуралистична, а юмористична, хотя бы это был и черный юмор.

Описание ужина каннибалов действительно содержит в себе элементы гротеска. Конечно, здесь соединены вещи несоединимые – изысканная трапеза людей дворянского круга, сопровождаемая всеми элементами социально одобренного ритуала (присутствие гостей, антураж самой столовой с ее убранством и прислугой, медленное смакование жаркого, застольные беседы и т. п.), и блюдо, на которое и съезжаются гости, а именно человеческое мясо. Более того, это хозяйская дочь, трогающая своей чистотой и невинностью. Данная дизъюнкция проходит красной нитью через весь рассказ, как раз и делая его гротескным, особенно когда гости наслаждаются отдельными частями приготовленного тела и обсуждают вслух их кулинарные достоинства. Необходимо признать, что, несмотря на неприкрытый формализм и черный юмор, подробности трапезы вызывают порой тошнотворное чувство. Даже если мы и понимаем, как сделан этот рассказ, мы все равно оказываемся им задеты – он визуализирует сам вытесненный запрет на поедание себе подобных. С этой точки зрения можно утверждать, что Сорокин имеет дело с бессознательным самой культуры, которое и выводится им на поверхность. Подчеркнем еще раз: даже искушенный читатель в какой-то момент начинает испытывать определенный дискомфорт, и происходит это потому, что литература Сорокина обнажает границы дозволенного. Овнутренний запрет у каждого свой, и мы можем ничего о нем не знать, пока нас не поставят лицом к лицу перед тем, что мы привыкли считать своим неотчуждаемым моральным чувством.

Конечно, визуализация запрета и визуализация литературной детали – вовсе не одно и то же. Но какая-нибудь подробность, например коричневая хрустящая корочка испеченной Насти, может соединить в себе обе эти

процедуры. Когда мы говорили, что литература Сорокина неизобразительна, мы имели в виду, что визуальное в ней – это не столько работа читательского воображения, сколько чисто технологический – если угодно, структурный – эффект^[937]. Иными словами, собственного места у визуального здесь нет, поскольку оно связано лишь с задействованной в этих сочинениях комбинаторикой. Однако литературу невозможно редуцировать или трансформировать до такой степени, чтобы из нее полностью ушло присущее ей воображение, которое мы и связали с тем, что не раз обозначали как способность к визуализации. Слова порождают образы, образы имеют отношение к порядку представления с характерными для него удвоением, отождествлением, проекцией и т. п. Поэтому не будет натяжкой сказать, что в процессе чтения мы *одновременно* переживаем то и другое, то есть нам всячески дают понять, что визуализация как таковая невозможна, и в то же время сама по себе инерция чтения приводит к появлению образов в привычном понимании. Это можно выразить и по-другому: акультурное, вызываемое к жизни литературой Сорокина, находится в постоянном конфликте с чтением, этим в высшей степени культурным действием, – даже в том случае, когда читают не-литературу^[938].

Мы сказали: литература Сорокина обнажает границы дозволенного и имеет дело с тем, что не задумываясь мы определяем как свое моральное чувство. Моральное чувство и есть внедренный в само наше тело культурный запрет, если иметь в виду, что общества суть системы дисциплинарных практик, формирующих, каждое своими средствами, послушные тела. Наверное, можно сказать, что Сорокин выступает своеобразным археологом тех культурных пластов, которые усваиваются нами бессознательно. Но когда они нам заново предъявлены, мы оказываемся поколебленными в роли естественных носителей морали. Речь не о том, что нас возвращают к истокам культуры, а о том, что обнаженный – представленный воочию – запрет открывает и то отношение, которое с точки зрения культуры остается невозможным. В новелле «Настя», пользуясь определением Бориса Парамонова, присутствует скатологический мотив. Мы помним, что сорока извлекает черную жемчужину из кала. Этому действию предшествует следующее описание: «В маслянистой, шоколадно-шагреновой куче блестела черная жемчужина. Сорока присела: кал смотрел на нее единственным глазом»^[939]. Конечно, это род метафоры, к тому же с заметным оттенком гротеска. Но тут важнее уловить другое – намек на новое отношение, которое и создается

(восстанавливается) сорокинской литературой. Жемчужина должна была пройти весь свой сложный путь, чтобы оказаться там, где ей и суждено было оказаться, – среди отходов. В этом новом и неожиданном единстве нет больше противопоставления «высокого» (жемчужина) и «низкого» (отходы). Это своего рода схематичное выражение первичного состояния, которое предшествует культуре как системе всеобъемлющих запретов. Кал, смотрящий на птицу единственным глазом, – фигура, безусловно, ироническая. Однако в ней не следует акцентировать то, что для нас и так уже различено – благодаря нормативной работе культуры^[940]. Здесь же, по ту сторону смешения двух красочно описанных субстанций, представлено и то *отношение*, которое остается неактуализированным – буквально вытесненным – в плотно охватившей нас со всех сторон культурной среде обитания. Литература Сорокина реанимирует саму эту возможность, используя (в чем мы только что сумели убедиться) и псевдовизуальные – наглядные – подсказки^[941].

* * *

К этому моменту уже должно было проясниться, что культура идет рука об руку с насилием. Насилие – это то, что она пытается ограничить (ввести в определенные рамки), и в то же время это присущий ей способ распространять свое влияние. Культура вытесняет «низменное», однако сами ее механизмы, и в первую очередь мораль, остаются исключительно насильственными. Сорокин многократно признавался, что насилие является темой всей его жизни, что его волновал, в сущности, «единственный и роковой вопрос: что такое насилие и почему люди не в состоянии отказаться от него?»^[942]. Рассмотрение этой темы во всем ее объеме выходит за рамки настоящей статьи. Однако важно понимать, что это, пожалуй, тот нерв, где соединяются вместе моменты сугубо тематические (сцены насилия) и моменты формальные, выводящие нас на проблему так называемого творческого метода. В этом втором смысле насильственным можно считать сам прием соединения несоединимого, вызывающий у читателя шок. За последние пятнадцать лет тематические интересы писателя расширились, тогда как приемы заметно смягчились. Начиная со «Дня опричника» (2006) его сочинения принято причислять к антиутопическому жанру. Однако и в них обнаруживается базовый принцип, а именно работа с языком как *ready-made*. Просто теперь уже

Сорокин обращается к вновь возникшим языкам, которые новейшая культура, в том числе и политическая, предоставляет в его распоряжение. Марк Липовецкий удачно обозначил их совокупность как «новый цинический язык власти», подрывом внутренних основ которого и занимается в своей привычной технике концептуального художника Сорокин^[943].

Если попытаться найти аналог этому типу работы в истории, причем на почве текстов философских, то, пожалуй, ближе всего к подобному использованию языка будут древнегреческие и позднее римские софисты. Репутация софистов как платных учителей красноречия, по общему мнению, остается невысокой. Однако, как показывают современные исследования, точкой приложения их усилий оказывается именно дискурс, к тому же претендующий на истину. Так, критика Горгием поэмы Парменида основана не на апелляции к внешним вещам, с которыми должно быть установлено более точное (правильное) соответствие, но на внимании к *речи* Парменида, к тому в ней, что является фигурой исключения. Оказывается, что тождество («бытие есть бытие»), пользуясь двусмысленностью самого глагола «быть», выступающего то экзистенцией, то простой грамматической связкой, утверждает себя за счет исключения – вытеснения – «нет» («небытия»), которое и является действительным условием любого различения. Именно софист обращает внимание на неустранимую амфиболию, проникающую даже в философский дискурс, и именно он в конечном счете противопоставляет самостоятельную – нагую – жизнь языка тому производству онтологически понимаемой истины, которое всячески пытается данный факт игнорировать^[944]. С этой точки зрения можно было бы отчасти согласиться с представлением об утопии языка у Сорокина, имея в виду, что происходит регрессия «на уровень базовых грамматических и когнитивных структур»^[945]. Только это возвращение не к магическим функциям языка, который по-прежнему находится в миметическом отношении с реальностью, а к условиям развертывания дискурса именно в пределах человеческой культуры^[946]. Собственно, другого понятия дискурса и не существует.

Сорокин и вправду реализует в отношении господствующего дискурса подрывную стратегию. Это значит, что он всецело располагает на территории последнего и, как настоящий софист, повторяет жест «искреннего участия», только делает это «катастрофически», то есть выворачивая дискурс наизнанку, что приводит к полной перестановке значения^[947]. Но есть еще один момент, который роднит его с софистами.

Речь идет о феномене так называемого эпидейктического красноречия, в котором софистам не было равных. С одной стороны, это само по себе искусство выставления напоказ вещи перед публикой («*deixis*» есть не что иное, как «жест указания», осуществляемый физически, а «*epi*» означает «перед»). С другой стороны, в такой выказывающей (показательной) речи обязательно есть и нечто дополнительное («еще», «сверх» – второе значение «*epi*»). Это можно понимать так, что выступающий использует предмет своего показа в качестве примера или парадигмы: в дополнение к самому предмету демонстрируется и что-то «еще». Но это также означает, что оратор должен уметь показать и свою способность обращаться с избранным предметом, иначе говоря, умение владеть навыком красноречия как таковым. Перед нами красноречие во имя красноречия, речь, адресованная зрителю и уже неотличимая от зрелища (она противостоит тому, что Аристотель подразумевает под красноречием совещательным и судебным). Однако, несмотря на то что эпидейктическое красноречие имеет дело с наличным положением вещей и адресовано только настоящему, его исходом является не тавтология и не одно лишь суждение по поводу достоинств оратора. Такая речь-зрелище *вовлекает* зрителей, и ее оценка имеет не столько эстетический, сколько этический характер. Это значит, что в процессе эпидейктического действия незаметно меняются существующие ценности и создается пространство для того, что Б. Кассен называет контрконсенсусом, или «учреждением сферы политического»^[948].

Приведенные рассуждения не следует понимать таким образом, что Сорокин практикует эпидейктический тип красноречия, как это делали древние. Однако несомненным является его внимание к новым выразительным возможностям языка, которые связаны с растущим влиянием сферы визуального, а также свободным обменом средств выражения между когда-то обособленными видами искусств^[949]. Пожалуй, столь же несомненно и то, что подобная литература в своей основе политична. Можно сказать, что она паразитирует на формирующихся дискурсах, вступая с ними в симбиотические – но и опасные для этих дискурсов – взаимоотношения. Поселяясь в них, искренне и плодотворно в них участвуя, иными словами, превосходно мимикрируя под своего «хозяина», литература Сорокина опустошает эти формы изнутри^[950]. В этом смысле она способствует переоценке ценностей, в чем мы с особой остротой нуждаемся сегодня, в условиях формирования нового реакционного консенсуса и обслуживающей его массмедийной риторики. Может быть, сегодня вообще политика существует лишь постольку,

поскольку предъявляется наглядно, будь то визуальные образы происходящего, активно формируемые СМИ, или тот навязчивый избыток, который без труда улавливается в выступлениях политиков. Порой эти проявления настолько грубы, что не требуют прицельного анализа. Однако их апроприация через оборачивание и выставление напоказ в наиболее неприкрытом виде представляется актом социальной критики, осуществляемой средствами самой литературы. При этом, по сути оставаясь верным софистическим приемам, Сорокин ограничивается чистой демонстрацией, что дает ему возможность воздерживаться от прямых оценок и дидактических суждений^[951].

Наше небольшое исследование, имевшее необходимо избирательный характер, должно было подвести нас к некоторым обобщениям. Поскольку мы пытались удерживать в фокусе внимания визуальное в литературном творчестве Владимира Сорокина, нам представляется, что оно может быть зафиксировано по трем основным направлениям. Во-первых, как эффект технологии, если подразумевать под этой последней само устройство обсуждаемой литературы. Оно всегда обнажено – мы имеем дело, по существу, с явленной воочию структурой. Однако если интерпретировать структуру так, что она «не имеет никакого отношения ни к чувственной форме, ни к образу воображения, ни к интеллигибельной сущности»^[952] и воплощает лишь символический порядок, тогда станет понятно, что ее порождением являются не слова, понятия и образы, но всего лишь *отношения*, выражающиеся в разветвленных сериях. Мы не пытались специально восстанавливать здесь эти серии, хотя, возможно, разбирая «Настю», нам удалось затронуть несколько закономерно связанных между собой элементов. Все это, как подсказывает и сам Сорокин, есть не что иное, как мираж, то есть актуализация в литературе виртуального (структурного) объекта. Во-вторых, визуализацией мы можем считать выведение на поверхность табуированных отношений. Здесь дело не в легализации запрета путем его воображаемого нарушения, а в попытке *показать* бессознательное культуры, о котором мы, конечно, не имеем никакого представления. Вместо этого мы не перестаем носиться с тем, что простодушно принимаем за «свое» моральное чувство. В этом плане визуальное есть эффект культурной памяти, причем такой, которая последовательно вытесняется и подавляется. Наконец, визуальное есть эффект фантазма, а именно демонстрация такого отношения, которое является невозможным с точки зрения реальной, а тем более практической политики. В этих фигурах, которыми полнится литература

Сорокина-«антиутописта», разоблачается бессознательное уже самой политики. То, с чем имеет дело Сорокин, находится по ту сторону воображаемого и реального одновременно. А вот политика, как и культура в целом, дается нам всегда лишь в различном – читай законченном и вычисленном – виде.

Киносценарий Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и поставангардном контекстах

Екатерина Дёготь

Сценарий Владимира Сорокина «Москва»^[953] рассматривается в этой статье как ключевое произведение нового этапа в творчестве писателя, этапа, которым было прервано его долгое молчание конца 1980-х – первой половины 1990-х годов. Помимо «Москвы», в этот круг постсоветских вещей Сорокина входят: проект книги «В глубь России» (совместно с художником Олегом Куликом, исполнившим фотографии для книги), пьесы «Свадебное путешествие» и «Dostoevsky-trip». Сорокин почти отказывается от литературы и переходит к театру, косвенным образом – к фотографии («В глубь России») и теперь непосредственным образом – к кино. Это должно внести коррективы в репутацию Сорокина как концептуалиста, работающего в пространстве чистого текста.

В сценарии «Москва», действие которого разворачивается в «новорусской» Москве, шесть основных персонажей: три женщины и трое мужчин. Мужчины – это «новый русский», бизнесмен Майк, занимающийся производством баллистических ракет, еврей-психоаналитик Марк и приехавший из Израиля (но русский) Лев, привезший Майку крупную сумму денег (на месте настоящих банкнот оказывается так называемая «кукла», и в выяснении судьбы пропавших денег состоит фабула сценария). Женщин предсказуемо зовут Ольга, Маша и Ирина. Они не являются сестрами (Ирина – мать Ольги и Маши), но, поскольку их связывают сексуальные отношения с одними и теми же мужчинами, выступают чем-то вроде таковых. Самой существенной их характеристикой у Сорокина является то, что эти «три сестры» уже живут в Москве. Таким образом, Москва есть пространство осуществленного желания, что и определяет ее эстетику.

Главной темой сценария и является эстетика новой Москвы: эстетика как «некий новый постсоветский московский стиль жизни»^[954], что для Сорокина важнее психологии героев, которая выступает лишь как функция этого стиля. В этом смысле прямым предшественником будущей картины является фильм Ивана Дыховичного «Прорва» (1992), где к эстетике (в том же смысле слова) сведена (или возведена) сталинская реальность конца

1930-х годов. Она предстает в форме музыки, архитектуры, монументальной живописи и скульптуры (один из героев должен послужить моделью для статуи). Эта позиция Дыховичного является отголоском сложившейся гораздо раньше, в неофициальном концептуалистском кругу конца 1970-х – начала 1980-х, интерпретации сталинизма как эстетического феномена – в искусстве соц-арта, поэзии Дмитрия Пригова, рассказах Сорокина и прежде всего в книге Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Stalin»^[955]. Но если Гройс, по сути дела, деконструирует бенъяминовское противопоставление фашизма как «эстетизации политики» и коммунизма как «политизации искусства», то художники и писатели неофициального круга (и следующий им Дыховичный) в своих культурологических интуициях скорее склоняются к первому определению.

Сталинская реальность в фильме Дыховичного предстает как пространство тотального желания (секс является основным занятием и проблемой героев, представителей сталинской элиты). Именно в этом, эротическом, смысле и следует понимать слово «прорва», которое герой фильма, писатель, интерпретирует не столько как «много», сколько как «пустота» или «дыра». Здесь сталинская эстетика вписывается в ряд навязчивых самоопределений русской мысли, неизменно описывающей Россию как пространство желания, пустое, квазиэротическое и квазисакральное^[956]. У Сорокина такая «прорва» называется «Москва» – с храмом Христа Спасителя, минеральной водой «Святой источник», которой героиня подмывается после секса^[957], шубами (отсылающими к Захер-Мазоху) – она является легальной заместительницей России в ее роли очага бессознательного и в ее «женскости». Здесь Сорокин апеллирует к современной официальной идеологии, в которой актуализируется мифология «русского», а Россия фактически отождествляется с московским царством, петербургский же период русской истории, включая и революцию 1917 года, игнорируется. Сорокинская Москва является синтезом Москвы православной, сталинско-советской и новорусской.

Существенно, что имя Москвы ни разу не менялось на протяжении ее досоветской, советской и постсоветской истории, оно идиоматично, неразложимо и непостигаемо (в отличие от имени «Санкт-Петербург») и в этом смысле соответствует постоянной установке Сорокина на заумное слово, как ворота в бессознательное, которое либо придумывается им («вытягоно», «прорубоно» и так далее), либо берется готовым и переосмысливается как заумное (тогда это своего рода *objet trouve* зауми, если

воспользоваться термином визуального искусства XX века) – «гниой», «жир» и все матерные слова. (Термин *objet trouve* можно считать подходящим в данном случае еще и потому, что он употреблялся сюрреалистами для предметов, которые должны были выражать бессознательные желания.) Таким же *objet trouve* зауми выступает слово «Москва», а сама Москва реализуется в аллегории вагины: в одной из сцен герой (Лев) занимается сексом с героиней (Машей) через географическую карту, где на месте Москвы прорвана дыра (с. 92)^[958]. Ландшафт фильма включает гигантскую яму на Манежной площади.

Сорокин, тесно связанный с кругом московского концептуального искусства 1970–1980-х годов, хорошо знает об идеологии «пустого центра» как одной из основ этого искусства; однако, если в художественной системе, например, Ильи Кабакова, Андрея Монастырского и группы «Медгерменевтика» центр остается в самом деле пустым (часто физически и, во всяком случае, эстетически) и художники занимаются маргиналиями, Сорокин интерпретирует центр (в данном случае Москву) не столько как пустоту – «Природа не терпит пустоты», – заявляет Марк (с. 82) – сколько как «серединность», место окончательного синтеза (яма на Манежной ныне застроена).

Для такой Москвы у Сорокина находится образ растаявших и слипшихся пельменей (с. 88), олицетворяющих собой «русское» начало, подобно тому как неоднократно повторяющийся мотив льда и геометрических форм определяет «немецкую» (точнее, баварскую) эстетику пьесы «Свадебное путешествие». «Русское» определяется в разных произведениях Сорокина через материал биологического происхождения, невнятный по своей консистенции и неразложимый на части (это, разумеется, структурный аналог и эвфемизм экскрементов). В альбоме «В глубь России», целиком посвященном определению России (альбом состоит из фрагментов сорокинских текстов и фотографий на различные «деревенские» и «телесные» сюжеты, включая в большом количестве сцены имитированного скотоложества) фигурируют тесто, студень и «фонтан золота и гниющей плоти»^[959]. При советской власти в ощущении России льда было больше: пельмени были заморожены страхом, что давало ясную клиническую картину, но «когда общество представляет из себя сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен», – утверждает Марк (с. 88). Таким образом, новая Россия не подвержена процедуре рационализации, – что есть не только традиционное определение России, но и полемическое высказывание по отношению к

принятой традиции интерпретации неофициального искусства, и концептуализма и соц-арта в частности. По сценарию Марк терпит крах не только как психоаналитик, но и как человек; он кончает жизнь самоубийством, съезжая с лыжного трамплина на чемодане, полном книг. Мотив краха психоанализа еще более недвусмысленно обозначен в пьесе «Свадебное путешествие», где психоаналитику (которого также зовут Марк) не удастся излечить главного героя от чувства немецкой вины путем иронической травести. Психоаналитик в пьесе наделен, что важно, домашним адресом Бориса Гройса, который является одним из теоретиков соц-арта, обычно определяемого как освобождающая травестия сталинской эстетики. Существенно, что оба психоаналитика – евреи, в чем можно видеть критику Сорокиным позиции отстраненного наблюдателя, которую принято приписывать русскому еврейству, интеллигенции в целом и в частности – московскому кругу концептуального искусства. Сорокин является чуть ли не единственным представителем этого круга, который не только не проигнорировал постсоветскую (или новорусскую) эстетику, но активно работает с ней. Вместе с тем эта работа принципиально не включает в себя элемента иронии, а скорее полна энтузиазма, почти эйфории, – Сорокин исследует границы критики, пытаясь достичь своего рода «транскритической» (по аналогии с *transrational*, заумным) позиции.

Сорокин вообще в отличие от других литераторов и художников своего круга редко маркирует классически-концептуалистскую позицию своей *невключенности* и *вменяемости* – он, например, не выступает с теоретическими положениями. Сорокин обращается к «русскому» и к Москве в значительной степени через материал, ему свойственна известная воля к трансгрессивному и даже опасному слиянию с материалом, зафиксированная в начале века Бенедиктом Лившицем (который, правда, не осознал этой опасности): «наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувство его, наша прирожденная способность перевоплощения, устраняющая все посреднические звенья между материалом и творцом» есть главное достоинство русского авангарда, утверждал он. Здесь важно, что материал неизбежно диктует и отношение к нему, а именно «близость», существенно отличную от позиции отстраненного критика, которую принято приписывать авангарду. Можно сказать, что только Сорокин во всем московском концептуализме в 1990-е годы взял на себя ответственность реализовать тот пафос позитивности и национализма, который составлял важнейшую сторону первого русского авангарда. И хотя Сорокин настаивает на своей внешней позиции^[960], все его новейшее творчество исследует исчезающие,

смазанные в современной российской интеллектуальной действительности границы между позицией внешней и внутренней, позицией наблюдателя и включенного.

Между прочим, Вальтер Беньямин также описал Москву через ощущение невнятности (город «производит деревенски-аморфное впечатление, к тому же словно расквашенное плохой погодой»^[961]), и, вероятно, именно оно продиктовало ему интуицию об утрате места для критической позиции, которая возникает у него еще зимой 1926/27 года в Москве и которое он формулирует в 1928 году в «Улице с односторонним движением» (ссылаясь на русский конструктивизм): «Глупцы те, кто жалуется на упадок критики. Ведь время ее давно истекло. Суть критики – в верной дистанции. Она чувствовала себя как дома в мире, где все определялось проспектами и где была еще возможность встать на какую-нибудь точку зрения. Меж тем вещи стали слишком отягощать общество»^[962].

И Беньямин в конце 1920-х, и Сорокин в конце 1990-х констатируют в Москве тотальность пространства, в котором различия перестают иметь значение. В применении к современной России эта тотальность является результатом не проделанного анализа или самоанализа культуры и общества (он так и не состоялся ни на интеллектуальном, ни на институциональном уровне), а противоположной операции – не допустившей вмешательства извне самостоятельной порчи, разложения и гниения старых ценностей. По сути дела, российское общество проделало эволюцию, предсказанную языковым сюжетом классических сорокинских рассказов, где социалистический реализм внезапно начинает разлагаться и демонстрирует свою изнанку. Но у Сорокина мотив гниения выступает не только как предел для анализа (непостигаемость Москвы, России, подсознания), но и как позитивная альтернатива анализу.

Ключевыми для сценария являются слова слабоумной Ольги: «Если специально все вокруг поковырять – оно все внутри мягкое, и иногда мне страшно, что это все некрепко и упадет. То есть дом упадет и ничего, а может, не упадет, просто у него внутри, например, картошка с тефтелями, особенно если их перемешать» (с. 105). Далее Ольга утверждает, что внутри всего спрятана «кавычка» – «она как ключик, ну, или похожа на эту штучку от пива, которая железная и маленькая. Ее нужно найти и дернуть. И тогда все сразу обвалится как рвота, и все – стоит на месте. И все понятно» (там же). Во Льве же (с которым она говорит), с ее точки зрения, нет кавычки – то есть к нему нет ключа, в ее терминологии, что можно

понять и как отсутствие интерпретационного ключа, поскольку распознавание кавычки позволяет отделить буквальное от метафорического, непосредственное от цитированного, внезапное от знакового.

Ольга называет Льва «серым». Действительно, в нем объединяются (и взаимоуничтожаются) противоположности, он неразлагаем на части, как слипшиеся пельмени, и потому неуязвим. Первый раз мы видим Льва в хасидской одежде, играющим на рояле «Широка страна моя родная» (с. 82); он живет в Израиле, но не еврей, и носит хасидскую одежду для того, чтобы беспрепятственно провозить деньги через границу. Лев воплощает фигуру «и то и другое». Именно он объясняет Ольге, что можно одновременно включать краны с горячей и холодной водой (с. 103). Она, впрочем, оказывается эстетически и морально готова к этому знанию, так как уже пользуется той же эстетикой. На вопрос матери, что она будет пить, кока-колу или спрайт, Ольга «кивает», после чего мать заказывает ей и то и другое (с. 80). Характерным образом интеллеktуал, еврей и психоаналитик Марк рассуждает совершенно иначе, ставя Ирину перед выбором «текила или водка», которого она избегает при помощи того же решения «и то и другое» (там же), а также задает вопрос о подлинности водки (то есть, опять-таки, создает ситуацию выбора между двумя возможностями – подлинностью и подделкой), на что Ирина отвечает «Ну, Марк, ты совсем как не русский» (там же). Понятно, что Марк, как и Майк, в своей односторонности обречен (хотя первый из них заявляет, что он «не нужен России», а второй – что он «нужен России» – с. 99). Майка убивают, Марк кончает жизнь самоубийством, победителем же становится Лев, который получает все награды – деньги и женщин. В соответствии со своей эстетикой он женится одновременно на Маше и Ольге, причем в регистрации участвуют два его паспорта (с. 111) – таким образом, создается не столько фигура тройственности, сколько его личной двусторонности, которая позволяет снять репрессивное исключение. Такая двойственность (одновременное присутствие противоположностей) является, по Фрейдю, признаком пространства сна.

Дада обычно определяется как позиция тотального отрицания, но с тем же успехом она может быть описана (и описывалась самими дадаистами) как позиция тотального утверждения (дадаистам было отлично известно о значении слова «да» в румынском языке, которое совпадает с его значением в русском). Тристан Тцара, даже если и писал, что он «ни за, ни против», предварял это замечанием, что он – «за постоянное отрицание, за утверждение»^[963]. Утверждение противоречиво,

если это одновременное утверждение противоположностей – запрет на одностороннюю правоту и на выбор.

В фильме «Безумный Фриц», сделанном Сорокиным в соавторстве с Татьяной Диденко (1994) и состоящем целиком из цитат из советского кино, в которых фигурируют образы фашистских солдат и офицеров, есть вырванный из контекста эпизод, где один персонаж избивает другого, повторяя: «Не было никакого Либо, был только Боль!» Речь идет, очевидно, о двух немецких фамилиях, однако в новейшей сорокинской эстетике это запрет на выбор и рациональность (либо) и провозглашение тотальности телесного, физического опыта (боль). Таким образом может являться и опыт наркотический. Характерно, что в сценарии «Москва» Лев приучает Ольгу к наркотикам (с. 96), а в пьесе «Dostoevsky-trip» сама литература понимается как наркотик. Наконец физическое побеждает вербальное в финале сценария, когда выясняется, что Лев все время прятал деньги «в Москве», то есть в одной из букв огромного слова «Москва», стоящего на границе города (с. 111). Буква, таким образом, понимается как физическое тело, и здесь наступает предел текста. Возможности для этой стратегии Сорокин сейчас находит сразу в нескольких традициях – в непознаваемости «русского», в «советском», налагающем запрет на собственное определение, в наркотическом «поставангардном» и в телесности, финансовой материальности «новорусского». Локализацией всех этих мифологических пространств и служит Москва, место уничтожения противоположностей, город реализованной русско-советской мечты.

Холодец в алмазах, хрусталь в грязи: разложение как паратаксис

Сергей Ушакин

ЛЕВ. А чем он занимался?

ИРИНА. Он был кинорежиссер.

ЛЕВ. Тогда все были кинорежиссеры.

Владимир Сорокин и Александр Зельдович, 1997 [\[964\]](#)

Теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму.

Вс. Мейерхольд, 1912 [\[965\]](#)

«Литература в нашей стране умерла», – воодушевленно настаивал Владимир Сорокин в 1997 году в интервью журналу «Киносценарии», а потому – «перспективны только визуальные жанры»[\[966\]](#). Именно кино, по мнению писателя, могло «выделить некий новый постсоветский московский стиль жизни», давая возможность задокументировать или, по крайней мере, представить в образах этот «особый стиль бытия»[\[967\]](#). Когда через девять лет журнал «Искусство кино» опубликовал еще одно «кинематографическое» интервью с Сорокиным, от былого оптимизма писателя по поводу перспективности визуальных жанров практически ничего не осталось. «Увы, – отмечал Сорокин в 2006 году, – наша страна раздавлена литературой, и наше кино в первую очередь раздавлено литературой: звуковая дорожка подавляет изображение. <...> люди боятся увидеть действительность как чисто визуальный феномен»[\[968\]](#). Связав основную причину кинематографической «раздавленности» со стремлением зрителя «держаться за слова, за смысл», Сорокин тут же перевел эту историческую специфику визуального восприятия на язык внеисторической оптической обреченности нации в целом: «Россия некинематографична с визуальной точки зрения»[\[969\]](#).

Безупречной логику Сорокина назвать сложно. Если «Россия»

действительно «некинематографична», то стремление аудитории «держаться за слова» – это, наверное, вполне разумная попытка хоть как-то зафиксировать более или менее устойчивое представление о реальности, данной в ощущениях. Эти логические нестыковки сами по себе, впрочем, малоинтересны. Важнее другое: в эволюции писателя – от восторгов по поводу репрезентативных возможностей визуальных жанров к разочарованности в кинематографическом потенциале страны – можно видеть своего рода комментарий к его собственным попыткам преодолеть «раздавленность литературой». К 2006 году по сценариям В. Сорокина (или с его участием) было поставлено три фильма – «Москва» (режиссер А. Зельдович, 2000), «Копейка» (режиссер И. Дыховичный, 2001) и «4» (режиссер И. Хржановский, 2004)^[970]. Реакция и критиков, и зрителей на фильмы была довольно прохладной; да и сам Сорокин не скрывал того факта, что ни одним фильмом он «до конца не удовлетворен»^[971].

При всей проблематичности своей прокатной жизни эти фильмы обозначили интересную стилистическую тенденцию, которая, пожалуй, наиболее четко была сформулирована в критических отзывах на «Москву». В эстетической, этической, звуковой и предметной некогерентности фильма, в его последовательном расслаивании «использованных в картине эстетических кодов» критики увидели прежде всего проявление «патологической раздробленности нынешнего сознания»^[972]. Зара Абдулаева, например, отмечала, что прихотливая кинематографическая форма «обостря[ла] смысловые разрывы и цементиру[вала] новую разобщенность постсоветских людей»^[973]. Стремление воспринимать поэтику фильма как средство кинематографической диагностики общества в целом не лишено смысла. Но в данной статье подобная социологическая интерпретация способности (или неспособности) этих картин отразить особенности «стиля бытия», который сложился на рубеже двух веков в России, меня будет интересовать лишь отчасти. Я бы хотел вернуться к исходной проблеме, отмеченной критиками, – к той *киноформе*, к тому самому «чисто визуальному феномену», по словам Сорокина, который, собственно, и позволил *расслаивать* разнообразные коды и *дробить* визуальные нарративы^[974]. На примере двух первых фильмов по сценариям с участием Сорокина я попытаюсь проследить визуальные особенности поэтики разложения и распада, которую Сорокин последовательно формулировал до этого лишь в своих литературных текстах.

Публикации сценария «Москвы» (1997) и выход фильма на экраны в 2000 году показательно совпали с экранной жизнью еще одного проекта,

во многом сформировавшего зрительный канон постсоветской эстетики. В самом конце 1997 года «Первый канал» показал последнюю серию музыкального новогоднего триптиха «Старые песни о главном» (1995–1997). А в новогоднюю ночь 2000 года вышел «Постскриптум. 2000 год», финальный сиквел «Старых песен», который должен был – как тогда казалось – поставить точку в процессе реанимации советской и зарубежной эстрадной стилистики времен позднего социализма.

«Москва» и «Копейка» хорошо вписываются в этот общий метажанр «старых песен о главном», инициированный Леонидом Парфеновым и Константином Эрнстом. Как отмечали почти все, написавшие о фильме, «Москва» стала своеобразной попыткой свести счеты с литературной классикой. В фильме чеховские три сестры и дяди Вани наконец-то добираются до столицы времен постсоветского гламура, обнаружив там вместо ожидаемого отдыха, милосердия и неба в алмазах все то же «земное зло»^[975]. В свою очередь, «Копейка», с ее чередой позднесоветских и постсоветских цитат, изначально задумывалась как прямой диалог с прошлым, построенный, по словам Ивана Дыховичного на «штампах родной культуры»^[976].

Felicità (из репертуара Аль Бано и Ромины Пауэр) звучит и в «Постскриптуме» Эрнста – Парфенова, и в «Копейке» Сорокина – Дыховичного. Подобная общность культурного репертуара существенна, но она не должна скрывать принципиальную разницу в идеологической направленности этих двух пастишей. В музыкальном цикле Эрнста – Парфенова попытка заселить опустевший культурный ландшафт *позднесоветской* массовой культуры *постсоветскими* поп-звездами во многом была связана со стремлением восстановить связь с этим прошлым – разумеется, не на уровне исторического опыта, но на уровне эстетического восприятия реанимированной формы. В «Москве» и «Копейке» формальное воспроизводство прошлого было нацелено не на активацию ностальгической привязанности, а на стимуляцию отталкивающего эффекта. Условно говоря, если проекты Эрнста и Парфенова вглядывались в культурное наследие социализма, пытались разглядеть, так сказать, его «человеческое лицо», то Сорокин и его соавторы видели в этом наследии архив, сохранивший следы постепенного разложения «советского человека». Собственно, «Москва» и «Копейка» предложили две репрезентативные модальности этого распада: тридцать лет последовательной дезинтеграции советской массовой культуры в «Копейке» балансировались моментальным снимком заключительного

акта фундаментального разложения культуры московской интеллигенции в конце 1990-х годов. Или, чуть иначе: в диахроническом анализе разложения в «Копейке» можно видеть предысторию серии синхронных актов дезинтеграции, которые зарегистрировала «Москва».

Ретроспективная ориентация «Москвы» и «Копейки» не единственное качество, которое сближает кинематографические проекты Сорокина с постмодернистскими пастишами 1990-х. Раздробленность повествовательной структуры обоих фильмов имеет немало структурного общего с еще одним проектом Л. Парфенова – с его телелетописью «Намедни: наша эра. 1961–1991», созданной совместно с режиссером Джаником Файзиевым для канала НТВ. «События, люди, явления, определившие образ жизни» советского периода подавались в «Намедни» в виде череды автономных, не связанных друг с другом объектов повседневности и фактов социально-политической жизни. Под воздействием ведущего, карточки из бесконечного каталога истории оживали на экране, создавая объемное представление о забытых моментах прошлого. Лишенные какого бы то ни было обобщающего нарратива, эти «события, люди, явления» расщепляли историю позднего социализма на ее материальные элементы и первоначальные множители, фокусируя внимание зрителя на разнородности и разноплановости первооснов советской культуры^[977]. При близком рассмотрении советский монолит неожиданно превращался в конгломерат разнообразных и малосвязанных друг с другом материалов, субстанций и контекстов.

Ориентация на визуальную пикселяцию и повествовательную грануляцию советского культурного наследия, характерная и для проектов Парфенова, и для работ Сорокина, лишь еще раз подчеркивает их принадлежность к одному полю постсоветских постмодернистских практик. Но, повторюсь, эта общность не должна скрывать и существенного эстетико-идеологического различия между двумя подходами: пастиши Парфенова и Сорокина располагаются на разных флангах этого поля.

Монтаж визуальных аттракционов в «Намедни» во многом задавался выбранным жанром *хроники*, с ее исходной установкой на фрагментарность и бессюжетность нарратива. Динамика каждой серии «Намедни» определялась *сменой* аттракционов. Развитие нарратива понималось как сцепление внутренне не связанных между собой сегментов. При всей своей самостоятельности и самодостаточности эти сегменты, тем не менее, складывались в конечном итоге в определенную *картину* года. Как я попытаюсь показать ниже, в фильмах по сценариям Сорокина мы имеем

дело с качественно иным жанром нарративной фрагментации. Поэтика разрывов в данном случае определяется не хронологической разбивкой календаря (как в «Намедни»), а нивелировкой иерархий, которые могли бы обозначить этические или эстетические приоритеты в отборе и структурировании материала. Традиционная картина централизованной организации мира людей и вещей позднего социализма сменяется здесь так называемой «плоской онтологией», отказывающейся признать наличие какого бы то ни было «сверх-объекта» – будь то принцип, ценность, метод или правило, – который мог бы «собрать все остальные объекты вместе в едином, гармоничном единстве»^[978]. Соответственно организация «событий, людей и явлений» происходит не путем их подчинения, а при помощи их рядоположенности: герои, вещи и поступки не противостоят друг другу, а уравниваются в *общей* очереди^[979]. Более того, связи, которые могли бы обозначить характер отношений *между* фрагментами и частями, принципиально отсутствуют. Субординация позиций и положений уступает место их координации. Единая *картина* не складывается. Если в «Намедни» фрагмент – это всегда больше, чем фрагмент; то есть фрагмент – это метонимия, начало пути к не явной, но доступной истории о чем-то большем, то, как я покажу дальше, в «Москве» и «Копейке» фрагмент – это, как правило, нарративный тупик: самодостаточный материальный или сюжетный осколок, лишенный следов и связей.

В лингвистике подобный способ организации частей обычно определяется как *паратаксис* (от греч. «выстраивание рядом»). Части предложения, фразы абзаца, фигуры на картине или эпизоды в фильме сосуществуют в одном поле (или последовательно сменяют друг друга) без каких бы то ни было отношений взаимозависимости или взаимовлияния^[980]. Например, коллажи Александра Родченко к поэме Вл. Маяковского «Про это» – с их нагромождением фотографических фигур и цветовых объемов – или поэтический стиль самого Маяковского («В сто сорок солнц закат пылал, в июль катилось лето, была жара, жара плыла – на даче было это») – во многом строятся по принципу паратаксиса. Связующее присутствие системности здесь не очевидно: части не ограничивают друг друга и не определяют порядок своего чередования. Внешне паратаксическая композиция может напоминать и контрапунктный (конфликтный) монтаж Сергея Эйзенштейна, в котором разнородные автономные элементы оказываются в едином визуальном ряду. Структурная специфика паратаксической композиции, однако, заключается в том, что «выстраивание рядом» в данном случае не

формирует того, что Эйзенштейн называл «интеллектуальной равнодействующей», то есть того смыслового вектора, который мог бы обозначить траекторию восприятия увиденного^[981].

Иными словами, если контрапунктный монтаж был нацелен на производство *прибавочного* смысла, возникающего в процессе «столкновения» кадров, то паратаксическая композиция опирается на сходный метод соположенности «элементов» для достижения семантической *анестезии*. Вместо эйзенштейновского «столкновения» в паратаксической композиции мы имеем дело с более или менее «мирным сосуществованием» микросистем с различным строем. Смысловые «элементы» вращаются по собственным орбитам, не пересекаясь. Соответственно, внимание зрителя/читателя направлено не на *последствия* столкновения разнородных «элементов», но на различия их материальности или, допустим, семантики. На передний план выходит не организующая рамка/структура, а заполнившие ее «осколки»^[982]. Первостепенным на экране оказывается не факт, а фактура, и работа по превращению «осколков» в осмысленный ассамбляж выносится за кадр и делегируется зрителю.

В русском варианте паратаксическую организацию текста нередко называют *бессоюзием*, и в дальнейшем я буду использовать этот термин как удачную метафору, симптоматично увязавшую распад Советского Союза с возникновением паратаксической эстетики: утрата соединительных тканей дала жизнь практике и поэтике бессвязности.

«Это Москва. Здесь все наоборот» ^[983]

В первой книжке журнала «Киносценарии» за 1997 год, в разделе «Снимается кино», одновременно со сценарием фильма «Москва» печатался и отрывок из сценария фильма «Сибирский цирюльник», написанного Рустамом Ибрагимбековым и Никитой Михалковым. Сегодня, двадцать лет спустя, подобное соседство было бы маловероятным. Контраст между двумя кинопроектами, впрочем, был очевиден уже и тогда: визуальное оформление сценариев предлагало две взаимоисключающие эстетические системы. Сценарий «Сибирского цирюльника» предваряла серия глянцевых вклеек с цветными фотографиями со съемок фильма. Портреты ведущих актеров (в гриме и костюмах) перемежались фотографиями Никиты Михалкова (фотограф И. Гневашев). Страницу, на которой начинался отрывок из сценария, тоже предварял черно-белый

снимок режиссера, драматически раскинувшего руки. За каждым снимком проглядывала история – и в смысле рассказа, и в смысле прошлого: фотографии молча озвучивали биографии.

Визуальное сопровождение сценария «Москвы» (фотограф И. Мухин) было выполнено совсем в иной стилистике. Страница-фотозаставка, предшествующая сценарию, иллюстрировала паратаксическую структуру самого литературного текста. Четыре горизонтальных ряда черно-белых фотографий демонстрировали уличные сцены, судя по всему, из жизни Москвы. В отличие от четко выстроенных фронтальных портретов-иллюстраций к материалам о «Сибирском цирюльнике», на фотозаставке к «Москве» большинство людей были сфотографированы «врасплох» – спиной к камере и, как правило, на дальнем или среднем плане. Обилие деталей и людей, усиленное контрастными тенями, создавало ощущение визуальной раздробленности. Каждый снимок требовал индивидуальной траектории движения взгляда, не имеющей ничего общего с внутрикадровой организацией соседних снимков. Несмотря на общность городской тематики, снимки не дополняли и не развивали друг друга. Однако при этом не возникало и чувства визуального контраста или конфликта между фотографиями. Соприкасаясь, но существуя параллельно, они превращали страницу в визуальную версию *бессоюзия*, сводящего на поле страницы множество автономно пульсирующих микроцентров. На фоне четкой сюжетной хореографии портретных нарративов «Цирюльника» фотозаставка «Москвы» выглядела чуть ли не работой Джексона Поллака – дезориентирующим конгломератом объемов, форм и световых пятен.



*Илл. 1. О. Меньшиков и А. Михалкова на съемках фильма «Сибирский
цирюльник». Фото И. Гневашева (Киносценарии. 1997. № 1)*



*Илл. 2. Н. Михалков на съемках фильма «Сибирский цирюльник».
Фото И. Гневашева (Киносценарии. 1997. № 1. С. 2)*



Илл. 3. Фотоколлаж И. Мухина к сценарию фильма «Москва» В. Сорокина и А. Зельдовича (Киносценарии. 1997. № 1. С. 78)

Сам текст сценария перемежался серией портретов с фотопробами на главные роли. Организованные в виде вертикальных колонок, портреты

фиксируют разнообразные выражения актера или актрисы, не подавая при этом никаких намеков на их возможную интерпретацию. Лишенные нарративных деталей, пробы-маски оказывались герметичными фотомонадами, визуальными вещами в себе. А подчеркнуто циклическая презентация снимков только усиливала общий эффект их самодостаточности и самореференциальности. Интерпретацию фотографий предлагалось осуществлять как процесс диалога *внутри* серии – то есть *между* самими снимками.

Эти два подхода – сюжетный (в «Цирюльнике») и паратаксический (в «Москве») – удачно высветили фундаментальные различия визуальной поэтики двух кинопроектов: повествовательная прозрачность и завершенность портретов «Сибирского цирюльника» полностью отменялись визуальной разнородностью и нарративной непроницаемостью в видеоматериалах «Москвы». Консерватизм портретных нарративов «Цирюльника» особенно контрастно оттенял два базовых принципа паратаксической композиции: *сериальность* организации при семантической *автономности* эпизодов. Как показывают снимки, паратаксис возникает при помощи размежевания. Внешние границы кадров определяют общий ритм визуального движения – цепь сегментов формирует структуру агглютинативного («склеенного») типа. В свою очередь, подчеркнутая *тематическая изолированность* «эпизодов» обнажает второе базовое правило композиции: нарезка сегментов не равнозначна их упорядоченности. Последовательность сцепления визуальных звеньев не определяет ни сюжет, ни фабулу возникающей визуальной цепи. Общий строй, таким образом, возникает не благодаря сквозной теме, а за счет постоянной череды сменяющихся сопоставлений. Логика *порядка* уступает здесь место логике *потока*.



*Илл. 4. Татьяна Друбич. Проба на роль Ольги в фильме «Москва».
Фото И. Мухина (Киносценарии. 1997. № 1. С. 81)*



*Илл. 5. Максим Суханов. Проба на роль Льва в фильме «Москва».
Фото И. Мухина (Киносценарии. 1997. № 1. С. 84)*

Александр Зельдович в одном из интервью суммировал фабулу «Москвы» так:

...один человек украл у другого человека. Украл деньги, женщин, жизнь, наконец. Но ничего не изменилось. Преступление осталось без наказания. Произошел разрыв этической логики. Но этика в фильме присутствует. Не прямо, а рядом...^[984]

Выделю три важных момента в этой цитате: ссылки на *разрыв* логики, *рядоположенность* этики и *отсутствие* последствий преступления. Разрыв в данном случае не преодолевается при помощи возмездия. Нарушенный этический баланс не компенсируется новыми (этическими) правилами. Но правила не исчезают совсем, они «выходят» из игры, давая о себе знать «непрямо». Показательно, что ни в интервью Зельдовича, ни в сценарии Сорокина, ни в самом фильме невозможно понять – *почему* происходит кража, *отчего* возникает разрыв и *как/кем* блокируется наказание. Мотивации поступков и героев остаются за рамками нарратива. Причин нет (или они не очевидны) – как нет следствия и последствий, – но есть постоянный поток визуальных сегментов.

Лев, бывший виолончелист, эмигрант, приезжает в Москву с чемоданом долларов, предназначенных для Майка, успешного предпринимателя с эстетическими наклонностями. Встреча двух старых знакомых происходит в люксе гостиницы «Москва», в номере с окнами на Красную площадь. На фоне кремлевских башен Лев – в костюме хасида – играет на рояле «Широка страна моя родная», а затем церемонно вручает Майку ключ от чемоданчика. Эта пародийная реанимация классической сцены из «Цирка» Г. Александрова, на мой взгляд, хорошо отражает жанровый характер последующих событий: перед нами цирковой аттракцион, сценически организованное действие, основанное на постоянной смене номеров и стилей. Костюмы, имена и объекты – здесь лишь способ сценического существования, имеющего мало общего с жизнью вне манежа. Поэтому «хасидство» оказывается маскировкой, визуальным фокусом, необходимым для провоза «черного нала» в Россию. А американизированное имя Майк принадлежит (новому) русскому бизнесмену, верящему в возрождение России вообще и русского балета в особенности. Наконец и чемодан превращается в цирковой атрибут. Стодолларовые брикеты наличности в нем – «кукла». Стодолларовыми они выглядят лишь на поверхности в буквальном смысле слова. «Мясо» денежных брикетов, как обнаруживает Майк, состоит из однодолларовых купюр.

Эта идея всеобщей «кукольности», постоянно обнажающая отсутствие

союза между заявляемой формой и имеющимся материалом, разыгрывается на всем протяжении фильма. Паратакис оказывается не только методом распределения людей и вещей в пространстве, но и способом осмысления: диссонанс между названием и предметом, между формой и содержанием служит отправной точкой. В начальном эпизоде фильма, «обмывая» только что купленные шубы, Марк, психотерапевт и давний друг Ирины, хозяйки ночного клуба, в котором в основном развиваются события фильма, инспектирует бутылку водки:

МАРК. Кстати, Ирочка, а ты уверена, что эта водка настоящая?

ИРИНА. Марк, ну ты совсем как не русский.

МАРК. Мне сказали, что всю водку делают в Польше, включая твой любимый «Абсолют». Меня учили, как надо отличать настоящую водку от поддельной. Знаете как? Должна быть устойчивая змейка из пузырьков...[\[985\]](#)

В фильме фраза про Польшу и «Абсолют» исчезнет, но в нем останется и базовое сомнение в подлинности чего бы то ни было, и общий интерес к поиску «устойчивой змейки» как свидетельству неподдельности. Например, позже в фильме во время «завтрака на природе» Майк обнаруживает ржавчину на ноже с надписью «Swiss steel», меланхолично фиксируя момент нестыковки практик наименования со следами жизни: «Ржавый. Он же не должен ржаветь». В ответ все тот же Марк озвучит все ту же репризу о всеобщей семантико-географической спутанности: «Все швейцарское теперь делается в Польше. Великая страна». Это чувство фундаментального разлада между «именем» и «происхождением», между обещанием и эффектом четко формулируют в фильме два безымянных молодых человека, играющие в клубе в дарты:

Первый молодой человек: Я у Симки вчера кокаин попробовал.

Второй молодой человек: Ну и как?

Первый: Да никак. Нос просто заложило. Как при гайморите. А кайфа никакого. Двести баксов, блядь, за гайморит![\[986\]](#)

Контексты и конфигурации подобной диссоциации в фильме варьируются, демонстрируя постоянство ощущения того, что «события, люди и явления» вдруг стали жить какой-то своей, отдельной жизнью,

малопредсказуемой для наблюдателя и внешне не очевидной для пользователя. Вместе с привычными знаками-ориентирами исчезли и функциональные связи: кокаин не гарантирует кайфа, швейцарская сталь – отсутствие ржавчины, а проверенный курьер – сохранности доставляемых денег. Не только внешность оказывается фасадом, маской и бутафорией. Сама граница между реальным и символическим становится предельно подвижной. Материал, скрывающийся под фальшивой этикеткой «Swiss steel», обманчив так же, как и его имя. В одном из эпизодов фильма между Львом и Ольгой происходит странный разговор о минеральной воде. Лев, только что оправившись от пытки, во время которой помощники Майка пытались вывести его на чистую воду, накачивая через задний проход воздухом, ищет в баре клуба «минеральную воду без газа».

ОЛЬГА. Минеральная вода – это вода с газом. А без газа это просто вода.

ЛЕВ. ...Минеральная вода – это минеральная вода. При чем тут газ? Газ в ней присутствует в растворенном состоянии и выделяется, когда воду открывают, то есть когда происходит перепад давления^[987].

Во время диалога Лев наливает воду из бутылки в стакан и перемешивает ее трубочкой, демонстрируя с помощью ловкости рук, как «устойчивая змейка» из пузырьков постепенно исчезает и минеральная вода с газом превращается в просто воду (тоже, скорее всего, сделанную в Польше).

Визуально этот опыт по *выравниванию* давления в обеих средах строится как непрямая, несвязанная беседа. Ольга общается со Львом, глядя не на него, а на стакан, в то время как камера фиксирует перевернутое отражение лица Льва в металлическом зеркале подноса, рядом со стаканом с водой.

Пока Лев меняет (упрощает) внутреннюю структуру жидкости, его восприятие опосредуется (и уплощается) подносом. Физически находясь в разных измерениях, и Лев, и стакан с водой в итоге оказываются вписанными в пределы одной и той же плоскости, служащей одновременно и механизмом визуальной репрезентации (зеркалом), и средством материальной поддержки (подставкой). В процессе этого уплощающего опредмечивания и уравнивающей медиализации различие между рядоположенностью и дистанцированностью если не устраняется полностью, то становится несущественным: близость не обязательно

предполагает видимую связь, а связь – наличие близости.

Бессоюзная композиция этого кадра (и эпизода в целом) позволяет увидеть, как этот способ организации материала трансформирует трехмерные явления в двухмерные плоскостные репрезентации, переводя объем в поверхность. Как я уже отмечал, семантическое движение осуществляется в данном случае не за счет вскрытия смысловых *глубин*, а за счет подчеркнутой разнородности элементов, сосуществующих в одном поле. При помощи уплотнения паратакисис делает возможным одновременное соприсутствие в пределах одного и того же зрительного поля не совпадающих и не связанных друг с другом пространственных зон [\[988\]](#).



Илл. 6. Уравнивающая медиализация: Лев, поднос и стакан воды. Кадр из фильма «Москва» (2000). Режиссер – А. Зельдович, оператор – А. Ильховский, художник-постановщик – Ю. Хариков

Структурно «Москва», собственно, и представляет собой последовательный перевод трехмерных людей на визуальный язык двухмерных персонажей, существующих в разных этических и эстетических пространствах, но в одной зрительной плоскости. Любопытно, что Нея Зоркая в сердитой рецензии на «Москву» упрекала создателей фильма именно за это, отмечая, что фильме «расхаживают по экрану не люди, а обряженные в норковые манто хлорамидовые манекены с витрины бутика» [\[989\]](#). Для меня важным здесь является не неприятие

эстетики поверхности «Москвы», но невольное признание того, что авторам этой эстетической системы удалось преодолеть соблазн миметизма, обозначив сценическую – «витринную» – природу экранной реальности. Это обнажение приема визуального уплощения особенно заметно в эпизоде на стройплощадке школы балета, которую затеял Майк. Пока Майк дает интервью, остальные пять героев один за другим выходят на строительные мостки, замирая по отдельности в театральной позе. Снимая фигуры дальним планом, камера лишает их объемности, превращая в раскрашенные фанерные силуэты, в декорации для спектакля в еще не построенном театре.



Илл. 7. Визуальное уплощение: герои «Москвы» на стройплощадке балетного театра. Кадр из фильма «Москва» (2000)

В течение фильма эти шесть главных персонажей – трое мужчин (предприниматель Майк, псевдохасид Лев и психотерапевт Марк) и три женщины (владелица ночного клуба Ирина и две ее дочери – Маша и Ольга) – сосуществуют в едином времени и пространстве, не покидая при этом своих автономных зон. Для Ольги, страдающей аутизмом, любая связь становится сюрпризом, а близость – формой насилия. Ирина и Марк «спят с шестнадцати лет» друг с другом (как сообщает об этом Ирина), но эта близость так и не превращается в супружескую связь: Марк (тайно) влюблен в Ольгу. Майк собирается жениться на Маше, но при этом вступает в половые связи и с Ириной (о которых знает Маша). Сходный

треугольник сексуальных отношений выстраивает и Лев, женясь в финале фильма одновременно на Маше и Ольге.

Пластичность конфигураций половых отношений внутри этой шестерки, однако, является не столько проявлением внутренней свободы, сколько свидетельством ее фундаментальной сюжетной бесплодности. Минеральную воду не лишали газа, газировка выдохлась сама. «Полиморфная перверсивность» в фильме – это еще один пример «кокаина без кайфа», новогодних игрушек «без радости», действия без последствий. Безымянная посетительница клуба хорошо ухватила суть этой плоской, выравнивающей онтологии, объясняя собеседнице (видимо) свою поездку или жизнь в Германии: «Насчет чистоты там полный порядок. Можно с тротуара есть. Но скука смертная. Праздника нет. Как-то все слишком серьезно – битте шен, данке шен. А праздника нет»^[990].

«Праздник» ищется в разных местах, и в процессе этого поиска происходит любопытная реабилитация «грязи» – как необходимого контраста для «скудной чистоты». Проезжая мимо храма Христа Спасителя, на строительство которого Майк пожертвовал деньги, бизнесмен объясняет на пальцах сомневающемуся Марку экзистенциальное преимущество веры:

Вера это как... Ну, вот перед тобой куча грязи. Большая такая куча. И ты по колено стоишь в этой грязи и разгребаешь, разгребаешь ее руками, и тебе кажется, что кругом одна грязь, грязь, грязь. А вдруг – раз, и под ней течет чистый хрустальный ручей. Вот это и есть вера^[991].

Лев в разговоре с Ольгой следует примерно той же линии:

ЛЕВ. Когда я в Берлине жил. Приехал один парень. Он в Москве бриллиант проглотил. Восемь карат. Ну и провез его так. Он уже так два раза делал. Но это были мелкие бриллианты, а здесь – восемь. Сорок тысяч марок. Приехал, позвонил мне. И не пришел на встречу. Звоню домой, там никто не отвечает. Он один жил. Ну, я подумал, его замели. За ним грешки водились. Подождал недели три, потом решил к нему в квартиру забраться. Он на первом этаже жил. Ночью залез к нему через форточку. Ну, я думал, может, он успел просрать и бриллиант куда-то запихнул. Вот. Залез и сразу запах почувствовал. Он в ванной лежал. Может, сердце, может еще что. Не знаю, от чего он дуба

врезал. Он уже был как холодец. Мне даже нож не понадобился.
Я в нем руками искал.

ОЛЬГА. И нашел?

ЛЕВ. Нашел.

Под кучей грязи хрусталь ручья ценнее. В холодце разложившейся плоти алмазы – ощутимее. Играя на контрастах, Сорокин и Зельдович при этом не переводят их в противостояния. Установка на оппозициональность потребовала бы превращения различий в бинарности, то есть в противоположности, которые взаимно конституируют друг друга. Паратаксический монтаж – «а вдруг – раз» – позволяет создавать, по словам Адорно, «единство, указывающее на то, что оно знает о своей неубедительности»^[992]. Холодец в алмазах, хрусталь в грязи. Иными словами, оппозициональность, с ее тенденцией к иерархизации отношений, вытеснена здесь дифференциальностью, которая сопоставляет, не соподчиняя.

По сравнению с литературным текстом кино дает больше возможностей для дифференциальных сопоставлений, хотя, как и в тексте, паратаксис активно используется в «Москве» для дробления потока визуальных фраз и морфологии действий персонажей. Сцена первого в фильме убийства в этом отношении особенно показательна. Майк встречается со своим партнером в помещении, похожем на склад супермаркета. В ходе встречи – и при молчаливом присутствии Льва – Майк решает, что деньги в чемодане подменил именно партнер, которого он и убивает большой банкой консервов. Деталей сцены убийства мы не видим, вместо них показан странный ритуал погребения. Используя попавшиеся под руку сосуды с помидорами, салатами, майонезом и соусами, Майк судорожно и ожесточенно превращает еду в атрибут смерти, а труп – в блюдо в гарнире из несовместимых продуктов.

Взгляд камеры сегментирует поток хаотичных действий Майка при помощи статичных крупных планов иностранных товаров, находящихся поблизости: упаковок с чаем, коробок с вином и т. п.

Место преступления становится неотделимым от места потребления. Не участвуя непосредственно в акте убийства, этот молчаливый *product placement* «затрудняет» течение сцены. Снижая ужас происходящего при помощи изображения нелепости его контекста, этикетки словно напоминают известную фразу Виктора Шкловского: «Скатывание с обрыва в бочке, утыканной гвоздями, в сказке не жестоко. Кровь в искусстве не кровава»^[993]. И, как показывает «Москва», с трудом отличается от

клюквенного сока или кетчупа.

Акцент на постоянном дроблении общего контекста, на демонстрации наличия разнонаправленных тенденций в рамках одного и того же пространства является, пожалуй, одной из самых характерных функций паратаксиста в «Москве». Увиденные различия редко получают законченное оформление. В основном фильм ограничивается лишь маркировкой их присутствия. Не имея очевидной метонимической или метафорической функции, визуальные метки фиксируют сложносочиненность пространства «Москвы», не выходя за пределы карты. Пространство остается «плоским», и этикетки – как маски и фасады – не позволяют узнать, что именно находится по другую сторону поверхности и как карта соотносится с реальностью. Нарративная глубина исчезает, чтобы уступить место внешним эффектам – смещенным акцентам, сбитой интонации или разломанному ритму.

В течение фильма камера нередко использует прием разграничения поверхности, создавая динамический эффект в рамках уже выстроенного кадра. Не меняя плана и дистанции, фокус камеры плавно перемещается с одного героя на другого, используя их попеременно то в качестве фона, то в качестве переднего плана.





Илл. 8–10. Product placement: место преступления как место потребления. Кадр из фильма «Москва» (2000)



Илл. 11–12. Движение в глубину как игра с поверхностью. Кадры из фильма «Москва» (2000)

Такая визуальная внутри- и межкадровая сегментация изменяет ощущение глубины. Существенно, однако, то, что пространство зрительного поля остается одним и тем же. Движение в глубину в данном случае есть оптический фокус, игра с поверхностью. Дифференциальная

организация пространства осуществляется исключительно благодаря смене границ между зоной прозрачности и зоной размытости. Или, иными словами, операторская работа в «Москве» формулирует, не называя, общий принцип солипсического восприятия героев фильма: изменения пространства есть следствие трансформации оптики (или «дискурса»), а не трансформации самих реалий.



Илл. 13. Опредечивая символ: Ольга исполняет песню «Заветный камень». Кадр из фильма «Москва» (2000)

Музыкальные номера Ольги – еще один показательный пример паратаксической организации материала. «Взрослый ребенок», аутичная «кукла» (как ее характеризует Зельдович^[994]), Ольга исполняет в ночном клубе советские военные песни. Тщательно выпевая фонетику слов, она нивелирует их традиционную эмоциональную заряженность (во время записи, по словам режиссера, исполнение специально лишалось «психологизма»)^[995]. В результате русский язык ее песен – корректный в своих построениях, но без узнаваемого аффективного контекста – звучит как иностранный. Вне привычной мелодики и аффекта, поэтический текст трансформируется в набор звуковых составляющих. Эмоционально выхолащивая содержание, Ольга буквализирует метафору и опредмечивает символ. В итоге песня «Заветный камень» действительно становится песней о вполне конкретном камне, а «Враги сожгли родную хату» –

песней о заросшем бугорке.

С присутствием Ольги цирковой аттракцион «Москвы» получает форму классического «балаганчика», с гротеском в виде основного выразительного приема. Вс. Мейерхольд когда-то настаивал, что гротеск, подчиня «психологизм декоративной задаче»^[996], смешивает «без видимой законности разнороднейшие понятия». Гротеск, отмечал режиссер, играет «одною лишь своею своеобразностью», сознательно создавая «остроту противоречий»^[997]; его особенность в том, что он «углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное»^[998]. Паратаксические композиции Сорокина и Зельдовича принадлежат этому же ряду эстетических попыток играть «лишь свою своеобразность», без сверхзадач, метанарративов и психологических глубин. Особенность фильма состоит в том, что быт «Московского» балаганчика не углубляется, а выводится на поверхность – чтобы продемонстрировать все его «условное неправдоподобие»^[999]. Плоскость гротеска обнажает швы и стыки, которые обычно остаются в тени.

Я уже отмечал, что в «Москве» опора на «свою своеобразность» часто достигается благодаря сегментирующей склейке зрительного поля, в котором сводятся вместе физически несводимые предметы. Такой оптической реконтекстуализации «разнороднейших понятий», как правило, предшествует их радикальная деконтекстуализация. Условно говоря, чтобы отражение Льва возникло на горизонтальной поверхности подноса, сам Лев должен исчезнуть из кадра. Условием его зеркального присутствия становится его визуальная вневенность. Визуализация деконтекстуализации и вневенности, впрочем, реализуется в фильме и вполне минималистскими способами. Например, во время беседы Марка с коллегой, пластическим хирургом, в операционной появляются двое плечистых людей в кожаных куртках, ведущих под руку человека в белом плаще, с раной на месте губы. Губу откусили во время драки – объясняют «кожаные», – и пострадавшему нужна операция. В ответ на замечание хирурга – Нужна губа! – следует ответ: – Губа есть! «Донорская». И на белом кафельном столе появляется пластиковый мешочек с губой во льду. Рядом с чашкой Марка с недопитым кофе.

Вырванная, так сказать, из своего природного контекста, губа оказывается в системе привычных отношений, – рядом с чашкой кофе, – хотя и в крайне непривычных обстоятельствах. Обозначив противоестественную близость, гротеск этого бессюзного сопоставления одновременно напомнил и о вполне естественной связи между элементами.

Такая деконтекстуализация как расчленение, представленная в фильме в разных вариантах, акцентирует не только многосоставность окружающего мира, но и любопытную убежденность в том, что любая целостность есть лишь хорошо замаскированная сборная конструкция, к которой можно найти ключ или хотя бы отмычку. В «Москве» идею универсального ключа озвучивает Ольга. Во время прогулки по Москве она объясняет Льву суть своего мировосприятия:

ОЛЬГА. Если специально все вокруг поковырять – оно все внутри мягкое, и иногда мне страшно, что это все некрепко и упадет. То есть дом упадет и ничего, а может, не упадет, просто у него внутри, например, картошка с тефтелями, особенно если их перемешать. Вот весь из этого и состоит. Так вот внутри всего, всего вообще, ну, любого дерева или головы, она спрятана. Кавычка. Внутри всего. Все может быть. И ее нужно найти. Она как ключик, ну, или похожа на эту штучку от пива, которая железная и маленькая. Ее нужно найти и дернуть. И тогда все сразу обвалится, как рвота...



Илл. 14. Бессоюзное сопоставление: губа с чашкой кофе. Кадр из фильма «Москва» (2000)

Как и многие важные идеи в фильме, этот мини-монолог проборматывается, не отмеченный ни особой интонацией, ни запоминающимся образом. Ключик, кавычка, штучка – как скрепа и замок,

как код и покров – предохраняют от посягательств. В то же время они обозначают точку доступа как место фундаментальной уязвимости. Жизнь в «кавычках», собственно, и есть тот главный оптический механизм, который сохраняет видимость дифференциации, отделяя картошку от тефтелей, а алмазы – от холодца.

Лев для Ольги – человек без ключа, человек, в котором «нет кавычки». Человек без кода доступа и иллюзий. Ольга, как мы узнаем в конце фильма, окажется не права. У Льва был золотой ключик – к чемодану с деньгами, привезенному для Майка. Исходное наличие этого ключа (и подмена денег) и сделало возможным всю последующую историю «Москвы». С ее распадом уже давно распавшихся связей и с ее внезапным обвалом – «как рвота» (пример паратаксиса как такового) – всего и сразу. Ключом «Москвы» оказались деньги. Точнее – их отсутствие.

В одном из интервью Зельдович объяснял, что фильм «состыковывает две культуры – классическую и диссидентскую»^[1000]. «Стыковка», наверное, здесь не совсем точное слово. «Бессоюзи» было бы вернее. Спустя почти двадцать лет после выхода на экраны «Москва» выглядит скорее как признание отсутствия каких бы то ни было значимых связей с эстетическими и этическими традициями прошлого. Сегодня фильм во многом читается как эпитафия поколению позднесоветской номенклатурной богемы. Поколению «фарцовщиков», как называют себя в фильме Ирина и Марк, которое растратило наследство своих «папписателей» и «мам – жен писателей», оставив после себя лишь котлованы начатых строек. И пожалуй, ничто так не подчеркивает в фильме этот разрыв культур, как назойливые следы-цитаты авангарда 1920-х годов. Попытки радикального миростроительства конструктивистов превратились в «Москве» конца 1990-х в примеры клубного дизайна, в набор угловатых форм и ярких цветовых плоскостей. В призрак выхолощенной утопии.

В машине времени

При всем обилии интертекстуальных ссылок и аллюзий, обнаруженных критиками в «Москве», совсем не замеченной осталась одна, но важная работа, чья тематика и тональность во многом совпадают с кругом проблем, представленных в фильме. В 1923 году Владимир Богораз, известный российский и советский антрополог, основатель Института народов Севера и ленинградского Музея истории религии, выпустил в свет под своей редакцией сборник статей «Старый и новый быт». В сборник

вошли этнографические обзоры его студентов, посвященные послереволюционным изменениям на Севере России. В статье, озаглавленной «Последыши вишневого сада (дворяне после революции)», С. Могиланская описывает ситуацию в деревнях Ленинградской губернии. Один из ее главных героев – некто Сергей Васильевич Ливинский, сын бывшей помещицы из деревни Копытная. Революция лишила его наследной земли и основного имущества. В процессе экспроприации и уплотнения Сергею Васильевичу удалось, однако, сохранить дом своих родителей. Сохранил он и неизменный рояль. Как пишет Могиланская: «Сергей Васильевич с удовольствием, даже с гордостью рассказывает, как он развинтил какие-то винтики, и клавиатура перестала играть. Когда пришли за роялем, то он спокойно сказал: „Пожалуйста, берите. Он все равно испорчен, не играет“, и рояль остался, а винтики так до сих пор и не ввинчены...»^[1001]

«Рояль без винтиков» становится у Могиланской общей метафорой жизни «дворян после революции». Сохранив свою форму, «старые песни о главном» полностью лишились своих изначальных функций и способностей. Жизнь дворян после революции стала «возрастом дожития»: когда-то прибыльный фруктовый сад оказался в запустении; имеющаяся земля – необработанной, да и сам дом – в состоянии полураспада. Дезинтеграция материальных основ, по свидетельству Могиланской, проходила на фоне удивительно цельного восприятия жизни самим Сергеем Васильевичем:

Цель моей жизни, – говорит он, – как можно меньше отступать от сложившихся привычек; вот привык я ложиться в 2 часа – и буду все делать, чтобы не отступать от этого. Я бы сейчас с наслаждением так сделал: бросил бы всякую работу, жил бы в свое удовольствие, а чтобы с голоду не пропасть, обдирал бы себя помаленьку. Вот сначала содрал бы линолеум с полов и продал бы. Потом бы печи бы разобрал и тоже продал бы. Затем рамы оконные и т. д., а когда уж дойду то точки, что называется уже нечего больше обдирать будет, тогда и жить незачем. Пущу себе пулю в лоб и конец^[1002].

Версия «последышей вишневого сада», предложенная в «Москве» Сорокиным и Зельдовичем почти через семьдесят лет после публикации «Старого и нового быта», безусловно, отличается деталями, но воспроизводит все ту же тему «рояля без винтиков» и жизни без движения,

все тот же ключевой конфликт старого и нового быта, точнее – старых привычек при новом быте. Чтобы не поступиться привычками, героям «Москвы» не надо «обдирать себя помаленьку». Но, как и Сергей Васильевич, они тоже доходят «до точки»: Марк убивает себя сам, Майка убивают его партнеры, а «три сестры» покорно плывут по течению жизни, заданному Львом.

Финал фильма, в котором Льву достаются и деньги, и женщины, радикально меняет меланхолическую тональность знакомой интеллигентской истории о напрасно прожитых годах. На смену чеховским сестрам и дядям Ваням в «Москве» приходят не капиталист Лопухин и даже не вечный студент-революционер Петя, а Яша, слуга, «испорченный» жизнью за границей, «полый герой, лишенный основных качеств»^[1003]. И в Копытной, и в «Москве» «привычка жить» заканчивается одинаково бесплодно после революции: сад вырубается (деньги крадут), и новая жизнь начинается с целины.

Наталья Сиривля в одной из своих рецензий на фильм справедливо замечала, что фантазматическая беспредельность и безнаказанность персонажей типа Льва во многом определяется спецификой драматургического пространства его существования. По мнению Сиривли, «Москва» принадлежит к группе фильмов конца 1990-х, в которых не нашлось места таким традиционным «зонам зрения» кинематографистов, как «быт, работа, любовь, дружба, семья, дети». Вместо них в центре внимания оказались «экстремальные ситуации и экзотическая среда – бандитская, новорусская, тусовочная...», то есть ситуации, в которых привычные нормы по определению отсутствуют, утрачены или еще только складываются^[1004]. Этическая безбрежность и мотивационная непрозрачность Льва, иными словами, – это качества «человека, которого не было»^[1005]. Лев здесь – сюжетный винтик, благодаря которому нарративный «рояль» сохраняет свою форму, но утрачивает все существенные функции.

На фоне такого восприятия «Москвы» как экзотического фантазма «Копейка», вышедшая годом позже, выглядит полной противоположностью. Тягучая липкость «чеховских мотивов» отброшена в «Копейке» за ненужностью, и на смену тонким эстетским надломам героев московского «балаганчика» пришли громкие шутки персонажей народного лубка. Сюжетной и географической стагнации «Москвы» здесь противопоставлена динамичная история, развивающаяся на протяжении трех десятилетий на территории всего Советского Союза – от Москвы до

самых до окраин. «Копейка» – это не экранный диалог с историей мирового кино или русской классикой, а, по словам Дыховичного, «разговор с массой»^[1006]. «Копейка» – это кино о людях, которые были.

Несмотря на существенные различия в стилистике и целевой аудитории, «Копейка» во многом сохраняет структурную специфику «Москвы». Второй фильм Сорокина точно так же опирается на работу с цитатами и клише – на этот раз массовой культуры. Композиционно «Копейка» тоже строится при помощи паратаксиста, но семантическое движение в фильме организовано по принципу склейки независимых новелл. Вместо автономии *пространственных* зон героев, характерной для «Москвы», на первый план выходит автономия *темпоральная*. Но, как и в «Москве», психологическая или биографическая мотивация персонажей «Копейки» во многом оказывается непринципиальной для сюжета фильма. Более того, со всеми ее масками и типажам, «Копейка» – это тоже вариант мейерхольдовского «балагана», сводящего «без видимой законности разнороднейшие понятия» в один повествовательно-зрительный ряд. Только место Пьеро в данном случае занимает Иван-дурак.

Строго говоря, «Копейка» – это фильм о машине времени. Сорокин и Дыховичный овеществляют эту метафору, исследуя жизнь самого первого автомобиля «Жигули» – ВАЗ-2101. Прозванный «копейкой», он сошел с конвейера Волжского автозавода 19 апреля 1970 года. Как и в классическом дорожном кино (*road movie*), сюжет в «Копейке» движется за перемещением машины. Но принципиальным в этой версии кинематографической автомобильности является не столько *география* движения, сколько его *темпоральность*. На протяжении фильма «копейка» периодически переходит из рук в руки, и каждый акт перехода открывает доступ к новой социальной группе, типичной для того или иного отрезка времени. Путешествие во времени оказывается этнографическим: временные владельцы «копейки» приносят вместе с собой свои привычки, свои ценности и свои связи. Выехав в начале фильма из гаража Дмитрия Ивановича, члена Политбюро ЦК КПСС, «копейка» завершает его в руках «нового русского» Саввы конца 1990-х. Между этими двумя временными и социально-политическими полюсами и возникает цепь хозяев «копейки», включая цеховика-картежника Гию, актрису Таганки Светлану, физика-диссидента Антона из Новосибирска, Владимира Высоцкого, радиолюбителя Бориса, стукача Николая, валютную проститутку Ларису, картежных шулеров-разводил Клима, Мишку и Соню из Симферополя, антисемита Василия из ОВИРа, художника-авангардиста Юру и олигарха Виктора.

Смена владельцев во многом произвольна: паратакис «Копейки» не требует причинно-следственных связей, и последовательность многих эпизодов можно легко поменять. Но интересным в «Копейке» является не бессюзная и бессюжетная соположенность частей фильма, а то, как это бессюжие становится тематически возможным. Если «Москва» нивелировала онтологические различия между субъектом и объектом, помещая их в единый ряд, то в «Копейке» жизни людей (и сюжет фильма) организованы вокруг судьбы вещи. ВАЗ-2101 – несмотря на все свои трансформации в ходе фильма – остается величиной постоянной, в то время как окружающие машину люди функционируют в виде величин временных и, по большому счету, взаимозаменяемых.

Статья Сергея Третьякова «Биография вещи» (1929) позволяет хорошо понять тип стилистической организации «Копейки». Напомню, что в своей статье Третьяков, редактор «Нового ЛЕФа» и один из основателей движения фактографов в 1920-х годах, призывал писателей и литераторов полностью сменить оптику своего нарративного зрения. Привычка видеть в разнообразных «Онегиных, Рудиных, Карамазовых, Безуховых» сюжетные и исторические центры, вокруг которых – как возле солнца – «покорно вращаются персонажи, идеи, вещи и исторические процессы»^[1007], должна была уступить место подходу, который смог бы заставить вращаться вокруг вещи самого человека:

Биография вещи имеет совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала.

Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. ...Они соприкасаются с вещью именно своей социальной стороной, своими производственными навыками, причем потребительский момент во всем этом конвейере занимает только финальную часть. Индивидуально специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают, личные горбы и эпилепсии неощутимы, но зато чрезвычайно выпуклыми становятся профессиональные заболевания данной группы и социальные невроты. ...

Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики^[1008].

Разумеется, «Копейка» значительно трансформирует производственный подход Третьякова. «Потребительский момент» в конвейере Сорокина – Дыховичного занимает не финальную, а центральную часть. Биография вещи в «Копейке» начинается не с истории ее возникновения: момент создания автомобиля остается за скобками и в фильме, и в сценарии. В постсоветской версии советского времени производственным процессам места нет, и потому машина появляется на свет уже готовой, и вся ее последующая жизнь – это история ее (зло)употребления, серийная история ее трансформации в руках индивидов и групп.

В «Копейке», впрочем, сохраняется базовая оптическая установка Третьякова: люди в фильме важны лишь постольку, поскольку они «соприкасаются с вещью», лишь постольку, поскольку они формируют строй, точнее, очередь-конвейер, вдоль которой может двигаться вещь. Показательно, что в фильме нет главных персонажей. Вместо них главной сюжетной «емкостью» выступает автомобиль, буквально позволяя «включить в себя» тот или иной человеческий материал – с его разнообразными «социальными неврезами». Именно эти включения и активируют сменяющие друг друга формы социальных отношений, из которых и формировалась позднесоветская жизнь. Например, Гия, один из владельцев «копейки», проигрывает машину в карты (в гостинице «Советская»), и она оказывается в новосибирской комиссионке. Там она достается Антону, физику-ядерщику, любителю творчества Александра Галича. Однажды зимой по дороге в Институт физики машина глохнет, вызывая у Антона серию скачкообразных умозаключений:



Илл. 15. Паратекст на снегу: Антон выводит научное открытие. Кадр из фильма «Копейка» (2002). Режиссер – И. Дыховичный, операторы – В. Юсов и А. Ильховский, художник – В. Трапезников

АНТОН: Ну... и почему? Где логика? Я отпускаю сцепление, ты заводишься, я трогаю газ, ты глохнешь... и мы движемся по инерции... а вокруг нас поле... магнитное поле... и наша плазма в этом поле... погоди-ка, погоди-ка... а ну-ка погоди-ка... то есть частота скачков зависит от порога неустойчивости. А порог неустойчивости повышается при наложении магнитного поля, но тогда... но тогда... но тогда эффект скручивания плазмы будет целиком зависеть от полосы рассеивания скачков. Это как дважды два, как дважды два!

Выйдя из машины, чтобы справить нужду, Антон покрывает бесконечное снежное поле перед собой желтыми формулами своего научного открытия.

Открытие приносит Антону Государственную премию, причитающуюся с ней «Волгу» и желание подарить «копейку» своему любимому певцу. Идея дара вызывает мощный отпор со стороны жены Ольги, страстной поклонницы Высоцкого:

АНТОН. Ольга. Я хочу «Жигули» подарить Галичу. У нас же теперь «Волга» будет. Зачем нам вторая машина? Я его адрес узнал. Приду и отдам ему ключи.

ОЛЬГА. Но... он же диссидент.

АНТОН. Могу я сделать подарок этому человеку? Или я простое советское дерьмо? <...>

ОЛЬГА. Тони, не делай этого. Я... я не боюсь. Просто я видела очень плохой сон. Ты погубишь и себя, и меня. Не дари ее Галичу.

АНТОН. Да кому же мне ее тогда подарить?! Солженицыну, что ли?

ОЛЬГА. Тонь, подари... (*Смотрит на фото Высоцкого. Антон перехватывает ее взгляд, угрюмо смотрит на фото, потом на Ольгу.*) Подари... Окуджаве?

Семейно-эстетический конфликт заканчивается тем, что Антон все-таки дарит «копейку» Высоцкому, приехавшему в Академгородок с концертом. Певец, в свою очередь, во время пьяной поездки по Москве попадает в аварию и избавляется от покореженной машины, продав ее задешево дворовым алкоголикам.

Большинство новелл «Копейки» строится по сходному принципу: реальная жизненная ситуация уплощается до фабулы, трансформируя гротеск «Москвы» в эксцентрику и комедию положений. Сорокин и Дыховичный выжимают из бытовых примет времени все лишнее, оперируя в итоге не столько с вещами, сколько с их знаками и этикетками. Такая концентрация позволяет в течение одной новеллы описать полный цикл того или иного социального опыта. Например, в течение нескольких минут джинсы превращаются из предмета зависти («Все девчонки в джинсах, а у нее только кримпленовые брюки одни») в примету отсутствия стиля («Приличная женщина в джинсах только на рынок ходит»). Но этот же прием сгущения превращает потенциальный «монтаж быта»^[1009] в монтаж бытовых аттракционов, в череду визуальных анекдотов о позднесоветской повседневности, в смесь киножурнала «Фитиль» и телепередачи «Вокруг смеха».

Бессоюзие как способ линейной организации этих реприз и шуток достигает в фильме своего полного развития: новеллы сменяют друг друга по принципу «сборного» концерта, в котором заостренность сценических форм – «А вдруг – раз!» – предполагает «*minimim* психологической деятельности и *maximim* зрительных ощущений»^[1010]. Прием нарративной

сегментации сознательно обнажается на уровне экранного материала: в разных новеллах одни и те же актеры играют разных персонажей, подчеркивая тем самым принцип разрыва визуальной преемственности в фильме: *post hoc non est propter hoc*. Паратаксис обыгрывается и при помощи визуальных вставок. Например, одна из новелл предваряется склейкой «слайдов» – своеобразной «кинохроникой» прошлых владельцев «копейки», – которая призвана освежить в памяти предыдущие «эпизоды» этого сериала.



Илл. 16. Линейный паратаксис: «кинохроника» владельцев «Копейки». Кадр из фильма «Копейка» (2002)



Илл. 17. Мерзлота с музыкой: фигурное катание как фоновая практика. Кадр из фильма «Копейка» (2002)

Попытки создать хотя бы некое ощущение целостности, однако, не исчезают совсем, и форма найденной связи симптоматична. В сборных

концертах роль связующего элемента традиционно играл конферансье, который оставался единственным постоянным участником представления. В «Копейке» таким «конферансье» становится закадровый голос. Поясняя суть происходящего, он придает последовательности «номеров» видимость предсказуемости и порядка. Любопытно, что в сценарии фильма закадрового голоса нет. Впрочем, и его кинематографическое присутствие тоже не лишено своеобразия. Как выясняется в ходе фильма, всезнающий голос принадлежит кагэбэшнику Николаю, который тоже со временем получит «копейку» во временное пользование (в обмен на купленный за границей видеомаягнитофон). В середине фильма Николай погибнет в «своем» эпизоде – в смотровой яме гаража, под грузом обвалившейся на него «копейки». Однако голос его продолжит звучать до конца фильма, придавая всей биографии культовой вещи странный потусторонний оттенок.

Не менее зловещим знаком странной темпоральности советского периода стал в фильме и еще один связующий прием. На протяжении фильма в кадре периодически появляется телевизор, по которому постоянно транслируется выступление фигуристов. Непрекращающиеся танцы на льду – как правило, в сопровождении *La Cumparsita* или Первого концерта для фортепьяно с оркестром П. И. Чайковского – дают о себе знать и в квартире родителей охранника члена политбюро, и в гараже стукача, и в кабинете работника ОВИРа. Создавая звуковой и визуальный фон, не связанный с тем, что происходит в кадре, эти танцы задают странный лейтмотив, придавая позднему социализму «Копейки» качество бесконечного ледникового периода, вечной мерзлоты с музыкой^[1011].

«Биография вещи» Третьякова хорошо диагностирует функции конвейерного подхода к смене людей в сюжетной организации «Копейки». Однако было бы неверно сводить всю композицию фильма только к логике линейного паратаксиста. Последовательный переход «копейки» из рук в руки прерывается в фильме повтором одной и той же мини-новеллы, в которой очередной владелец «копейки» привозит ее в очередную ремонтную мастерскую после очередной аварии. Мастерские и мастера в фильме меняются, но реплики и содержание этой репризы остаются постоянными. Клиент договаривается о ремонте машины (и его стоимости) с мастером, а мастер, в свою очередь, зовет рабочего Бубуку, который, собственно, и приводит машину в рабочее состояние. Алкоголик с золотыми руками, молчаливый Иван-дурак, способный творить технические чудеса при помощи двух своих кувалд, Бубука всякий раз воскрешает машину из пепла. Как объясняет один из мастеров, Бубука

«может все», и «копейка», как бумеранг, возвращается к своему творцу, чтобы затем вновь начать очередной круговорот. Движение машины во времени, таким образом, осуществляется одновременно по двум принципам: агглютинативная сериальность переходов «из рук в руки» сопровождается, но не совпадает с цикличной круговой циркуляцией «копейки» вокруг Бубуки.

Логика обменов («круг кула»), подмеченная Брониславом Малиновским на островах Тробриан, дает возможность прояснить структурную роль этого круговорота *машины*. Исследуя отношения обмена среди племен Новой Гвинеи, Малиновский обратил внимание на то, что в основе всех коммерческих и социальных отношений лежат два постоянно струящихся «потока»: «поток ожерелий по часовой стрелке и поток браслетов – в противоположном направлении». Движение этих украшений из раковин, собственно, и формировало то, что Малиновский назвал «круговой обмен кула», то есть «кольцо или окружность движения товаров»^[1012]. Участие в продвижении предметов было своеобразной манифестацией «партийной» принадлежности к кругу. Получив браслет или ожерелье, участник должен был передать его одному из своих партнеров, чтобы получить взамен противоположный предмет. Как отмечал Малиновский:

Таким образом, ни один из видов товара никогда не находится в чьей-либо собственности сколько-нибудь долго. Одна сделка не завершает отношения *кула*: здесь действует принцип «один раз в *кула* – всегда в *кула*», а партнерство между двумя людьми постоянно и длится всю жизнь^[1013].

Для Малиновского, однако, важность циркуляции этих предметов заключалась не только и не столько в том, что они маркировали «квазикommerческие» способности обмена конкретного индивида или группы. Главным в этом круговороте раковин при помощи людей являлась трансформация разрозненных групп и островов в *сообщество*, границы которого оформлялись границами циркуляции двух типов предметов, чья собственная потребительская ценность была далека от очевидной. Обмен раковинами был лишь началом более масштабных отношений. Со временем на маршрутах *кула* возникала «вторичная» циркуляция, когда теми же путями начинали двигаться не только бусы и браслеты, «но также и обычаи, песни, художественные мотивы и общие культурные влияния», формируя в итоге большую «межплеменную сеть отношений,

охватывающую тысячи людей», связанных «общей великой страстью к обмену кула и, во вторую очередь, многими узами и интересами»^[1014].

Подобно тому как циркуляция раковин на островах Тробриан задавала траекторию всех остальных отношений и движений, круговорот «копейки» вокруг Бубуки делал возможным разнообразные операции обмена между ее бывшими и будущими владельцами. В сущности, дуальная – агглютинативная и цикличная – циркуляция «копейки» в фильме превращает ее в объект двойного назначения. Ее символический круговорот маркировал пределы архипелага позднесоветской и постсоветской повседневности. В свою очередь, особенности перехода машины из рук в руки наполнили эти символические пределы конкретным содержанием. Одновременно и символ, и средство обмена, на всем протяжении фильма «копейка» играет роль всеобщего эквивалента, стягивая пространство, связывая людей и сжимая время. Фетиш, волшебная палочка и неразменная монета в одном лице, она меняет свою идентичность в зависимости от потребности и контекста, выступая то подарком молодоженам, то взяткой за разрешение на выезд на ПМЖ, то платой за произведения искусства, а то и импровизированным жильем.

Впрочем, верно и обратное. «Круговой обмен кула» в позднем социализме заканчивается там, где останавливается «копейка», и прекращение операций обмена обнажает глубинный распад социальности. Количество смертей среди владельцев «копейки» к концу фильма возрастает по мере того, как сама она все реже и реже становится предметом обмена. У круга кула, созданного этой машиной времени, закончился срок годности. Но он оказался достаточным, чтобы дать жизнь множеству «художественных мотивов и культурных влияний» на территории, где ограниченность товарно-денежных отношений с лихвой компенсировалась движением «копейки».

Подведу итог. На примере двух фильмов, снятых по сценариям с участием Сорокина, я пытался показать, как паратаксическая организация материала позволила писателю и его соавторам представить в одном и том же зрительном поле автономное существование разнообразных тенденций, стилей или форм. Бессоюзная со-положенность, «мирное сосуществование» этих замкнутых, но соприкасающихся друг с другом микросистем стали ключевыми при построении сюжетного и визуального пространства в «Москве» и «Копейке». Но каждый фильм предложил свою собственную версию сегментирующей склейки. В «Москве» ключевой оказалась логика *одновременного*, синхронного соприсутствия несовпадающих элементов. Напротив, в «Копейке» сегментация

разворачивалась во времени, диахронно, предлагая цепь разрозненных эпизодов. В обоих случаях, однако, ключевым оставался один и тот же принцип, одно и то же состояние бессоюзия, состояние «условного неправдоподобия», состояние шаткого единства, абсолютно уверенного в своей неубедительности.

Удвоение удвоения (О фильме Сорокина и Хржановского «4»)

Михаил Ямпольский

Раз,
два,
три,
четыре
и четырежды
четыре,
и четыре
на четыре,
и еще потом четыре.

Даниил Хармс

Клонирование проходит сквозным мотивом через целый ряд текстов Владимира Сорокина («Голубое сало», «Дети Розенталя»), но, пожалуй, наиболее интересно эта тема представлена в талантливом фильме Ильи Хржановского «4», поставленном по сценарию писателя. Фильм очень точно следует за сценарием, воспроизводя не только каждую сцену, но практически каждую реплику. Я нахожу «4» наиболее удачным примером проведения темы клонирования у Сорокина не только благодаря хорошей работе Хржановского, но и потому, что именно в кино, манипулирующем фотографическими копиями людей, сама эта тема получает метазвучание и наиболее полно воплощается.

Клонирование может пониматься как удвоение, создание двойников, но и как мультипликация, умножение. В «4» оба этих смысла представлены и взаимодействуют. Первое, что обращает на себя внимание, – это название «4». В фильме настройщик Володя, долго рассказывающий о клонировании, особо настаивает на магическом значении числа 4: «Голосов открыл дублирование типа-4. Это когда в одну клетку грузят четыре хромосом-комплекта. И соответственно развиваются сразу четыре дубля. Ну, четыре близнеца. И самое замечательное, что именно число 4 дало самую минимальную погрешность и самый оптимальный процент

выживания. До этого дублировали по три, по пять, по семь, по восемь, даже дубль-12 был. Но 4 – оказалось идеальным числом. И самое замечательное, что это число в мировой истории никогда не было магическим! Это не 3 и не 7 и не 12. Четыре! Вот число, на котором держится мир. Не 3. А 4! И это действительно краеугольный камень о четырех углах»^[1015]. Действительно, четыре никогда не имело привкуса магического числа, но у Сорокина и Хржановского оно присутствует с навязчивой настойчивостью. Уже в первом кадре фильма мы видим четырех бездомных собак и четыре «стальных когтя» дорожных машин, врубающихся в асфальт. В первой части фильма встречаются и беседуют в баре четыре незнакомых человека, а во второй части в центр выдвигаются четыре сестры-близняшки и т. д.

Четыре, как мне представляется, следует понимать здесь как удвоение удвоения, которое усиливает сам процесс дублирования, делая его несомненным и сомнительным одновременно. Если мы встречаем чистое удвоение, например двоих похожих людей, мы отмечаем сам факт сходства, но не склонны его абсолютизировать. Четыре – это превращение удвоения в несомненность. И при этом четыре одинаковых человека внушают нам тревогу, странное чувство нереальности, *Unheimlich*. Как будет видно из дальнейшего, это повторное удвоение вносит важные коррективы в саму операцию повторения.

1. Удвоение

Сценарий (и фильм) отчетливо делятся на две части. В первой части мы видим его центральных персонажей сначала по отдельности. Первым нам представляется Олег, менеджер «подземного холодильника», вторым – настройщик роялей Володя, третьей – валютная проститутка Марина, вылезаящая из-под кучи утомленных сексом тел (в фильме фигурируют 4 человека, двое мужчин и две шлюхи) и отсчитывающая себе четверть от 400 долларов. Эти три персонажа «случайно» встречаются за стойкой ночного бара, где присутствует и четвертый персонаж – бармен. Здесь герои вступают в разговор, и каждый из них бессовестно врет о себе. Олег выдает себя за работника администрации президента, Марина за босса в рекламном бизнесе, а Володя – за ученого, занимающегося клонированием. Любопытно, что оба они, Володя и Марина, заводят разговор о какой-то фантастической науке, связанной с биологией и жизнью людей. Марина врет, что в данный момент ее контора рекламирует японский «аппарат нового поколения... для... улучшения здоровья во время работы. <...> От

него идет такое поле, такие лучи, и очень хорошо сразу действуют. Люди не устают, бодрые все время, нет раздражительности, злобы такой нашей». Аппарат с биологическими лучами – старое изобретение фантастов вплоть до «Роковых яиц» Булгакова, который, по всей видимости, вдохновлялся опытами Александра Гурвича по стимуляции роста и деления клеток (митоза) под влиянием митогенетического излучения. Эти загадочные лучи в популярной прессе были известны как «лучи жизни»^[1016].

Но в центре всей придуманной Сорокиным истории, конечно, оказывается рассказ Володи. Володя сообщает, что работает в закрытом институте, занимающемся клонированием. Первые опыты в этой области в СССР якобы велись еще с 1947 года. Клоны якобы разводятся в больших количествах в так называемых инкубаторах: «В Москве двенадцать инкубаторов. Возле нас на Юго-Западе четыре. Ну, еще в области штук восемь». Согласно его версии, первые советские клоны часто не получались. В Мордовии, например, есть целая больница, где живут одни больные близнецы. «В четырех километрах от этой деревни находится один из самых первых советских инкубаторов – „Союз-4“. А эти близнецы – просто отходы производства. Первые советские дубли». Он же объясняет, что наилучшим из возможных типов клонирования является дублирование типа-4, «когда в одну клетку грузят четыре хромосом-комплекта. И соответственно развиваются сразу четыре дубля. Ну, четыре близнеца». И тут же сообщает об особых свойствах числа четыре. Рассказывает он и о том, как в «Красноярском отстое» (первом советском инкубаторе) он оказался в корпусе, где живут одни четверки: «А там девочки до шестнадцати лет. И все – четверками, четверками». Но рассказ настройщика прерывается; когда же он собирается уйти из бара, между ним и Мариной происходит знаменательный разговор:

МАРИНА: Дорасскажи конец. Про этих... четверок. Чего вы там с ними делали?

ВОЛОДЯ (*остановившись у двери*): Я пошутил.

МАРИНА: Придумал?

ВОЛОДЯ: Да.

МАРИНА: Все?

ВОЛОДЯ: Все. От начала до конца. Я настройщик роялей.
(*Делает ей прощальный знак рукой и выходит из бара.*)

Таким образом, вся история про клонов разоблачается как вымысел, ложь. И более они в фильме не упоминаются.

Первая часть завершается серией небольших эпизодов, в которых участвуют те же персонажи. Олег забредает в ночной ресторан, где ему предлагают отведать круглых поросят и в ответ на его изумление их демонстрируют: «Повар с недовольным вздохом встает, подходит к столу с мясными продуктами, снимает белую марлю. Под ней лежат *четыре* круглых поросенка». Володя заходит в ночной клуб, где видит *четыре* аквариума. Марина возвращается домой и слушает записи на автоответчике. И, разумеется, в *четвертом* сообщении говорится, что в деревне Малый Окот умерла ее сестра-близняшка Зоя. Вскоре мы обнаруживаем, что Марина одна из *четырех* близняшек. Не этим ли вызван ее острый интерес к рассказу Володи? Не старается ли она открыть тайну собственного происхождения?

Во второй части фильма речь идет о путешествии Марины в Малый Окот, куда она успевает как раз к концу похорон. Тут в деревне она встречает и двух своих сестер-близнецов Веру и Соню. Выясняется, что вся деревня, в основном состоящая из спившихся старух (их в сценарии 12, как апостолов), живет за счет продажи сделанных старухами кукол, чьи лица из хлебного мякиша изготовляла Зоя (она и умерла, подавившись мякишем). В избе, где происходят поминки, на полке сидят четыре готовые куклы, явно отсылающие к упоминаемому тут клонированию: «Странность кукол в том, что это – дети, наряженные в костюмы взрослых. Впрочем, костюмы сшиты как раз впору. Но лица всех четырех кукол детские, одинаковые».

Смерть Зои, как выясняется, прерывает производство кукол, потому что никто не умеет лепить их лица. Зоя, как об этом говорит ее муж Марат, «каждую мордочку сама лепила. Она говорила: „Детки мои. У каждого свой характер“. Умела». Зоя – единственная молодая женщина в деревне – производила куклы, как детей. Само ее имя означает жизнь. Смерть Зои ведет к массивному вторжению смерти в сорокинскую деревню. Ее исчезновение ведет к замене жизни своего рода клонированием. Марина советует Марату делать головы кукол по одному образцу, маски снятой с прототипа. Марина советует Марату: «Найди какого-нибудь пацана. И сними у него с лица маску. И по ней лепить будешь постоянно. <...> Только маску сними правильно. <...> Как в морге. Лицо маслом намажут, глину белую приложат. Она засохнет – и маска готова». Попытка Марата изготовить маску с мальчика, которого он встречает на вокзале, проваливается, и тогда он решает делать лица кукол со своего собственного лица. Ужас размножающихся похожих на него монстров толкает Марата к самоубийству. Марина находит его на следующее утро в петле: «Это Марат. Веревка привязана к стамеске, вбитой им в потолочную балку. У ног

Марата валяется стул. На столе лежат четыре куклы. Они без одежды. Но с непропорционально большими лицами. Это слепки с лица Марата, сделанные из жеваного хлеба. Рядом лежит глиняная маска, которую Марат снял с себя».

Смерть Марата связана с тем, что в кукле со своим лицом Марат обнаруживает отчужденного себя, себя как мертвое, неодушевленное тело. Когда-то Гете устами Вертера выразил этот ужас удвоения в марионетках: «Я словно нахожусь в кукольном театре, смотрю, как движутся передо мной человечки и лошадки, и часто думаю: не оптический ли это обман? Я тоже играю на этом театре, вернее, мною играют как марионеткой, порой хватаю соседа за деревянную руку и отшатываюсь в ужасе. <...> Мне и самому непонятно, почему я встаю, почему, ложусь спать»^[1017]. Куклы у Сорокина и Хржановского – это двойники людей, выходящие за грань жизни и реальности в область смерти, иллюзии и театральности. Карл Филипп Мориц в «Антоне Райзере», комментируя это место из Гете, писал, что физическая материальность наших тел (сходная с деревяшкой) свидетельствует о том, что «в действительности мы – то, чем быть нам страшно». Идентичность уже несет в себе страх, смерть, связанные с этим удвоением.

Клонирование как будто открывает дорогу к бессмертию. Но дорога эта вымощена деградацией и появлением монстров. Как показал Джон Сэнфорд, постоянное репродуцирование гена неотвратимо ведет к энтропии и возникновению уродств^[1018]. Это бессмертие терратологического кошмара. Поэтому смерть тут примешана к бессмертию в больших дозах.

После самоубийства Марата Марина собирает имеющиеся в доме куклы, сжигает их все на могиле сестры и покидает деревню. В то время, когда она стоит у костра, пылающего на могиле Зои, над ней пролетает самолет, который заполнен совершенно одинаковыми солдатами, несущими смерть. Среди них Володя. Изготовление копий и подобию в деревне как будто приостановлено, но оно победоносно разворачивается в колоннах заключенных и солдат, показанных в фильме.

И хотя вторая часть фильма обходится без упоминания клонов, она постоянно воспроизводит мотив клонирования, хотя и в трансформированном виде в той или иной степени непрестанно вызывает в сознании рассказ Володи в баре, который самим им охарактеризован как сплошной вымысел. Структура фильма двоична, она основана на дублировании словесного текста текстом изобразительным. Эта

зеркальность отбрасывает на вымысел Володи несомненную тень реальности, а на диегетический (то есть повествовательный) мир второй части – ответ словесной фикции.

В этой двоичности, несомненно, есть свой смысл. Прежде всего, бросается в глаза прямая связь такой структуры с мифами, лежащими в основе двоичных образов мира, прежде всего социального. В такой перспективе клонирование оказывается мифологической формой порождения космоса и социума. Перед самой войной, в 1941 году, Александр Михайлович Золотарев завершил работу над фундаментальным трудом – «Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний», в котором собрал обширный этнографический материал, призванный доказать, что первоначальная организация мира строилась на принципе удвоения, расщепления хаотического стада на две экзогамные группы – фратрии:

Первой формой такой организации явилось разделение каждого первобытного стада на два экзогамных, обособленных в труде и в брачной жизни рода. Процесс возникновения родового строя из первобытного стада протекал в двухсторонней форме разделения стада на две половины, два первоначальных экзогамных рода, тесная брачная связь между которыми одновременно порождала эндогамное племя. Процесс превращения стадного общества в родовое был универсальным всемирно-историческим процессом, а дуальная организация – всеобщей первоначальной формой родового строя. Первичный род всегда и всюду имел форму дуальной организации^[1019].

Иными словами, социум приобретал первичную упорядоченность за счет простого деления-удвоения, которое отразилось в повсеместном распространении близнецных мифов. Экзогамия, запрет на инцест часто связывались с мифическими близнецами, родоначальниками половин-фратрий. Близнецная мифология тесно связана с мотивом зеркального удвоения, которое приводит к почти полному тождеству половин, тождеству, неспособному, однако, преодолеть зеркальной асимметрии так называемых *энантиоморфов*^[1020]. Энантиоморфы никогда полностью не тождественны. Отсюда зловещее несходство двойников – Бога и Дьявола, человека и тени, Джекила и Хайда. Но именно такое несовпадение и даже противоположность сходного позволяет фратриям не распасться в аморфное первобытное стадо.

Исследовавший близнецный миф Л. А. Абрамян пишет о некоем антропологическом «законе»: «...если имеются совершенно неотличимые вещи, то одна из них обязательно хуже»^[1021]. Он же приводит пример такого зеркального двойника из армянской демонологии – злобного антипода человека Каджка. «Каджк, подобно многим представителям нечистой силы, обладает целым рядом зеркальных свойств – например, ходит вперед пятками и делает все наоборот. <...> К тому же каджки связываются с водой, часто они связаны с *отражающей* водной поверхностью...»^[1022] В силу того, что антипод имеет свойства отражения или тени, он неотделим от человека. Близнецы, согласно поверьям, тоже мистически связаны. Смерть одного вызывает смерть другого. И так же как тень или отражение несет в себе некое тревожащее начало (фрейдовское *Unheimlich*), близнецы тоже часто понимаются как носители смертельной угрозы^[1023].

Раздвоение оказывается не просто носителем тождества и различия или генератором порядка, космической дуальной организации мира, оно каким-то образом оказывается и *атрибутом существования*. Без человека нет тени или отражения, без одного близнеца нет другого. Клонирование оказывается не просто производством копий, но и производством *бытия*. При этом намеченная тут связь двойничества с существованием может зеркально оборачиваться. Не только без человека нет тени или отражения, но и без тени и отражения сам человек становится призрачным. Эти поверья были освоены романтической литературой от Шамиссо и Гоффмана до Гофмансталя. Как заметил по этому поводу Клеман Россе, «существуют некоторого рода двойники, которые оказываются подписями, гарантирующими подлинность: именно таковой является тень, которую потеряла женщина без тени, таковыми оказываются отражение и эхо»^[1024]. Без тени и отражения существование приобретает призрачность.

Уже упомянутый мной Россе утверждает, что сама реальность основывается на удвоении. Всякая устойчивая идентичность требует двойника, тавтологического совпадения с самим собой. «4» благодаря своей двоичной структуре предлагает нам взглянуть на российскую действительность (во второй части) как на странную реализацию рассказа, который не скрывает своей фиктивности в первой. Заведомая ложь Володи необыкновенным образом оказывается гарантом реальности происходящего во второй части. Лживый рассказ Володи начинает тут действовать как своего рода пророчество, с которым совпадает реальность. И это совпадение усиливает фактичность самой этой реальности.

Когда-то Гегель утверждал, что для приобретения реальности событие должно как минимум повториться дважды, именно тогда оно перестает быть случайностью и становится закономерностью. Но в той мере, в какой «реальность» в фильме утверждается через удвоение, повторение и тавтологию, она утрачивает всякие признаки индивидуального. Сестры тут так же неразличимы, как новобранцы, идущие на посадку в самолет, как заключенные в зоне, как собаки, как куклы, как круглые поросята.

Кстати, сама их геометрическая форма выражает это исчезновение индивидуации. Порядок тут устанавливается распределением цифр и их упорядочиванием. В фильме отец Олега Саша рассказывает своему сыну: «И звонит Виталий Иванович. Говорит, одолжи 700 долларов. Представляешь? Знает, что у меня все купюры разложены по номерам. Я говорю – мне не жалко денег, Виталик. Они же не мои, а Олега. Но ты же вернешь не эти купюры, а совсем другие. И о каком порядке тогда можно говорить?» Даже деньги, безличный всеобщий эквивалент, здесь призрачно индивидуированы номерами и сериями. Реальность в «4» установлена тенями, как будто отбрасывающими в мир материальные двойники. Реальность – это миметическая копия платоновского оригинала. Именно тут по-своему раскрывается своеобразная природа кино, в котором бесплотные копии, отражения начинают диктовать структуру мира. Россе считает, что доступ к недостижимому «реальному» (Лакан) лежит на путях невозможного в сущности удвоения. А недостижимость полного удвоения (уже у Платона), как и недостижимость абсолютно индивидуированного, ведет к тому, что «человеческая реальность совершенно естественно лишена настоящего. А это означает, что человек попросту лишен реальности...»^[1025].

В «4» ложь, рассказанная Володей, конструирует реальность. Без нее мы бы не обратили специального внимания на четырех близняшек, деревню, населенную уродами, символичность процесса изготовления кукол и так далее. Пророчество порождает реальность, им предсказанную. В сцене в баре Олег говорит: «Вообще с собаками не так все просто. У меня приятель задавил двух собак. И оба раза с ним чего-то случилось... ну... плохое. Любовница ушла. С зубами что-то. А потом сбил алкаша на Профсоюзной. Насмерть». Особое отношение собак к манифестации реальности подтверждается повтором. Что-то плохое случается дважды и каждый раз, когда убита собака. Володя комментирует этот рассказ: «Собаки ближе к Богу», – говорит он. Собаки затем возникают по ходу фильма несколько раз. Стая бездомных собак уничтожает слепленные Зоей куклы, «рвет куклы, хрустит слепленными из хлеба лицами кукол». Собаки

охраняют колонны одинаковых, бритых наголо заключенных. В конце фильма возникает спецприемник для бездомных собак, откуда бежит пес, которому суждено сыграть зловещую роль в финале. Он перебегает дорогу перед джипом Олега, того самого, который рассказывал о зловещей примете, связанной с гибелью собак. Вот как выглядит этот финал в сценарии:

Вдруг дорогу перебегает собака. Олег резко сворачивает в сторону, тормозит. Джип врезается в дерево. Шоссе. Джип с разбитым передом стоит у сломанного дерева. За рулем сидит смертельно раненный Олег. Руль уперся ему в грудь, голова разбита, кровь течет по лицу. Как из-под земли возникает прохожий – невзрачный человек без свойств в невзрачной одежде. Озираясь, подходит к машине. Снимает с бессильно висящей руки Олега часы. Олег с трудом открывает глаза.

ОЛЕГ: Собака цела?

ПРОХОЖИЙ: Цела, цела... *(Прячет часы в карман, отходит.)*

ОЛЕГ: Слава Богу... *(Закрывает глаза.)*

<...> Финальный кадр: собака бежит по полю.

Конец.

Стремясь любой ценой спасти жизнь собаки, Олег врезается в дерево и гибнет. Он умирает, счастливый оттого, что смог избежать дурной приметы, не понимая, что смерть настигла его именно потому, что он заплатил жизнью за выход из сериальности, из режима повторения. А может быть, как раз наоборот, вошел в сериальность отменяющего жизнь клонирования, вошел в пугающее бессмертие. Недаром человек «без свойств» снимает с него часы. Станным образом, удвоение все равно сыграло тут зловещую роль генератора реальности. Пророчество о смерти, связанной с собаками, сбывается, хотя и в трансформированном виде.

2. Интенциональность

Пророчество, предвосхищение будущего не случайно возникают в фильме Хржановского. Мир, о котором повествует фильм, пронизан неким целеполаганием, он отрицает всякую непреднамеренность и случайность. Непредвиденное тут возникает лишь как результат непреднамеренной ошибки демиурга, энтропической мутации гена. Деревня в Мордовии, где

живут отбракованные двойники, которых Сорокин называет «отходами производства», – это не просто люди, у которых «различные поражения внутренних органов», а именно неудача плана, намерения, интенции. Именно с этим связана пронизывающая весь фильм тема искусственного производства людей. Люди тут не спонтанно возникающие создания, а результаты планомерного и сознательного производства.

Это целевое и рациональное производство людей парадоксально вписывается в почтенную кантовскую традицию. Согласно Канту, мир неодушевленной природы – это мир физической причинности, который не знает конечной цели и движется только «механической» каузальностью. Наши представления о целесообразности природных феноменов, согласно Канту, проистекают от проекции форм нашего мышления на мир. Жизнь вносит в эту картину фундаментальную коррекцию. Живой организм отличается от неорганических вещей особым отношением его частей к целому. Такое отношение вводит в живой организм возможность конечного целеполагания, телеологии:

...для того чтобы вещь как продукт природы все-таки содержала в себе и в своей внутренней возможности отношение к целям, то есть была бы возможной только как цель природы без каузальности понятий о разумных существах вне ее, требуется, во-вторых, чтобы ее части соединялись в единстве целого благодаря тому, что они служат друг для друга взаимно причиной и действием их формы^[1026].

Соединение этих частей трансцендирует механическую каузальность, которая может приводить в движение механизм, например часы, в которых колесики тоже связаны между собой неким единством функции. Кант писал:

...органические существа, – единственные, которые, даже если рассматривать их самих по себе и безотносительно к другим вещам, могут быть мыслимы только как цели природы и только они дают понятию цели, не практической, а цели природы, объективную реальность, а тем самым естествознанию основу для телеологии. Т. е. для способа суждения об объектах по особому принципу, который мы иначе не имели бы права ввести в естествознание (поскольку априорно понять такого рода каузальность невозможно)^[1027].

Соответственно, жизнь обладает таким же целеполаганием, как и человеческое сознание, она подчинена некоему загадочному проекту, который оказывается аналогичным проектам человека. Именно поэтому такого рода одухотворенная природа лежит в плоскости человеческой свободы, этики и в конечной счете пророчества, предреkania будущего.

Развитие науки, однако, поколебало эту кантовскую телеологию. Возникновение представлений о возникновении сложных систем из хаоса, развитие учения о саморазвитии, подчиненном механической или физико-химической каузальности, сделало кантовскую телеологию ненужной. Сегодня никто не объясняет феномен жизни из виталистских принципов телеологического развития. Телеология все более последовательно начинает относиться к области исключительно человеческой деятельности, подчиненной неизменно целеполаганию. Целесообразность изымается из природы вместе с проектом бога и переносится в область технологий. Свобода теперь располагается не столько в горизонте целей и проектов, сколько невычислимых случайностей внутри первоначального хаоса.

Мир Сорокина и Хржановского искусственен насквозь. Спонтанность – здесь только ошибка исполнения, брак, отброс производства. Здесь все следует проекту^[1028], а потому все в той или иной степени подчиняется пророчеству, даже если его нарушает. Этот перенос акцента с жизни на технологичность хорошо виден в тех же круглых поросятах. Круг – идеальная и почти мистическая геометрическая фигура. Это воплощение платоновско-пифагорейского мира идей *par excellence*. Живое в таком создании полностью растворяется в спроектированном. Отношение жизни к целеполаганию становится до конца отношением человека к его продукту. Поросенок этот не растет и приобретает свойственную ему форму, но строится в соответствии с упорядоченностью замысла. Рассуждая о гармонии круга и о его кажущейся целесообразности, Кант писал, что это ощущение совершенства и целесообразности круга дается нам даже не эстетически, «а посредством суждения интеллектуального, основанного на понятиях, которое позволяет отчетливо познать объективную целесообразность, то есть пригодность для всяких (до бесконечности многообразных) целей. Ее следовало бы скорее называть не красотой, а относительным совершенством математической фигуры»^[1029].

Каким образом процессы, основанные на физической причинности, становятся в нашем сознании телеологически заданными? Анри Атлан предположил, что процесс появления интенциональности из физической причинности может быть результатом повторения. Например, существует

серия действий, которые приводят к некоему результату. Эти действия связаны между собой простой причинностью. Эта серия запоминается и трансформируется таким образом, как если бы финал этой серии был ее конечной целью. Происходит своего рода реверсия причинности. Из начала она переносится в конец:

Всякий раз, когда эта серия будет воспроизведена в памяти с помощью ассоциаций с различными стимулами, она приобретет значение интенционального поведения, видимого воплощения проекта, направленного в будущее^[1030].

Такая трансформация предполагает и модификацию времени, происходящую в памяти. Атлан указывает на то, что прошлое и будущее, временная последовательность исчезают и преобразуются в символический порядок, способный подвергаться трансформациям и реверсии. Именно поэтому чисто механическое может превращаться в интенциональное, направленное в будущее, целесообразное.

Мир «4» в силу этого мерцает между абсолютно механической детерминацией производства клонов, тотальной автоматизацией жизни и идеей предначертания, мистического проникновения некоего замысла в окружающую реальность. Это странный мир механического пророчества. Все, что происходит в фильме, приобретает смысл в свете рассказа Володи в баре, который бросает тень предопределения на последующие события.

Именно так можно понимать весь эпизод гибели Олега, смысл которого задается иллюзией интенциональности, преднамеренности (появление собаки – это провозвестник будущего несчастья), в то время как он погибает от чисто механического стечения актуальных обстоятельств. Механическое и провидческое тут сложно комбинируются в двойную причинность.

3. Гиперудвоение

Повторение создает основу рекурсивности, на которой построен наш язык, а некоторые считают, что и вся человеческая культура в целом^[1031]. Именно рекурсивность лежит в основе человеческого понимания времени, нашей способности помещать внутрь настоящего прошлое и будущее. Придуманная Сорокиным нарративная структура фильма рекурсивна. Здесь внутрь настоящего помещается рассказ Володи о прошлом, где говорится о

клонировании, рассказ этот включается в некую рекурсивную матрицу, в которой возникают деревня и куклы второй части. Рекурсивность прямо объявляется Сорокиным принципом клонирования: «...академик Бронштейн модернизировал его, введя принцип домино, когда парная хромосома в процессе замещения соединяется с непарной. Это было дублирование F-типа. Оно позволяло просто имплантировать один дубль в одной клетке донора. А он тихо рос. И в шестьдесят восьмом году покойный Виктор Петрович Голосов открыл дублирование типа-4. Это когда в одну клетку грузят четыре хромосом-комплекта. И соответственно развиваются сразу четыре дубля». Линейность тут заменена рекурсивностью лингвистического типа – «дубль» помещается внутрь матрицы, как придаточное предложение внутрь главного.

Благодаря рекурсии возникает сложная и открытая сериальная структура. Такая матрица отличается от тех, что отвечают за чистое повторение одного и того же, за тавтологию. В рекурсии повторяющийся элемент включается в иной и это включение не обязательно предполагает механический повтор.

Механизм такой рекурсии хорошо виден на примере некоторых идей Фрейда. Фрейд писал Флиссу в известном письме от 6 декабря 1896 года:

Как тебе известно, я работаю над предположением, что наш психический механизм явился на свет в процессе стратификации: материал, присутствующий в форме мnezических следов, время от времени подвергается переаранжировке в соответствии с новыми обстоятельствами – ретранскрипции. Это именно то, что существенно ново в моей теории: тезис, что память присутствует не единожды, но несколько раз, что она записывается в различных видах указаний^[1032].

Жизнь разворачивается не по прямой, но как серия постоянно меняющихся и обновляющихся следов прошлого, вписывающихся в настоящее. «4» работают в режиме такого постоянного рекурсивного вписывания в настоящее, которое одновременно трансформирует это настоящее. То, о чем говорил Атлан, а именно превращение времени в символический порядок, позволяющий ретранскрипцию и реверсию, как раз и описывается Фрейдом применительно к памяти. В силу своей абстрактности число 4 утрачивает свой изначальный контекст и входит в разные контексты, соединяя их между собой. Но именно такая пластичная рекурсивность и позволяет возникнуть иллюзии континуальности,

длительности и идентичности, появляющимся в результате интеграции этих меняющихся следов прошлого в настоящее.

При этом постоянное повторение одного и того же навязчивого мотива приводит к деисторизации прошлого (все время меняющегося и все время возвращающегося) и к блокированию будущего, которое постоянно дается лишь как повторение прошлого. Такого рода структура хорошо видна в странной природе времени фильма Хржановского. В то время как Марина едет в деревню на похороны и проводит там сутки, Володю арестовывают, сажают в колонию, отправляют на войну. То же самое можно сказать и о рассказе Володи, повествующего о футурологических событиях прошлого, каким-то образом соединенных с очевидным упадком и деградацией настоящего.

В фильме время становится условным и как бы подвергается коррозии, оно становится безразличным к ходу и длительности событий. В таком мире, например, исчезает понятие возраста. Муж умершей сестры Зои Марат характеризуется как «странноватый мужик неопределенного возраста». В доме покойной – «По стенам полки. На них стоят четыре готовые куклы: мужик, баба, поп и черт. Странность кукол в том, что это – дети, наряженные в костюмы взрослых. Впрочем, костюмы сшиты как раз впору. Но лица всех четырех кукол детские, одинаковые». И хотя Сорокин вводит в сценарий точные указания на время (Марат на станции смотрит на часы, которые показывают 15:35; Марина ночью закуривает и смотрит на часы: 4:04), эти бессмысленно точные фиксации момента ничего не значат. Время тут фиксируется не хронометрически, но через символическую стратификацию слоев, возрастов. Так первоначально все взрослые куклы («мужик, баба, поп и черт») имеют детские лица, а в конце фильма куклы-дети получают взрослое лицо – слепок с лица Марата: «На столе лежат четыре куклы. Они без одежды. Но с непропорционально большими лицами. Это слепки с лица Марата, сделанные из жеваного хлеба. Рядом лежит глиняная маска, которую Марат снял с себя». Самоубийство Марата дается нам как результат этого расслоения времени, которое невозможно собрать. Время в «4» напоминает о гамлетовском «The time is out of joint» («Порвалась дней связующая нить» – перевод Б. Пастернака). Связь времен – это и есть вписанность времени в линейность континуума. Деррида, размышляя над этой фразой Гамлета, спрашивал:

Но если связанность вообще, если стык «*joint*» предполагает, прежде всего, связанность, правильность или справедливость времени, бытие-с-собой или согласованность времени как

такового, то что происходит, когда *само время* становится «out of joint», рас-члененным, разлаженным, дисгармоничным, расстроеным, разобщенным или несправедливым? *Анахроничным?*^[1033]

Деррида отсылает к тексту Хайдеггера «Изречение Анаксимандра», в котором говорится о справедливости – *Dikè*, «как стыке, схождении, прилаживании, сочленении согласия или гармонии», в то время как «*Adikia* – это то, что сразу и разъято, и вывихнуто, и скручено...»^[1034]. И такая скрученная ахрония, по мнению философа, позволяет возникнуть тому, что он называет *hantologie*, то есть призрачному вписыванию будущего в прошлое. В «4» это как раз вписывание биополитической утопии советского времени в ахронию постсоветского настоящего. И эта ахрония, превращающаяся в *adikia*, прямо отражается на телах людей, кукол (клонов) – скрученных и разъятых.

Когда-то английский психоаналитик Уилфред Бион создал «теорию мышления», в которой утверждал, что мышление первоначально предполагает появление мыслей, которые затем, в силу ряда обстоятельств, превращаются в мышление. Мысль прежде всего выражалась в понятиях, которые возникают тогда, когда допонятийное желание младенца получает удовлетворение в реальности. Мысль, таким образом, является результатом удвоения, тавтологического дублирования, встречи желания и его материального удовлетворения. Речь тут уже шла о том, что Деррида называл «схождением, прилаживанием, сочленением», хотя время еще не функционирует на этом этапе.

Затем в ситуации фрустрации, когда ребенок, например, не получает вожделенной груди, начинает развиваться аппарат мышления, через который происходит становление того, что Фрейд называл «принципом реальности». Становление «принципа реальности», согласно Биону,

синхронно с развитием умения мыслить и, таким образом, преодолевает пропасть фрустрации между моментом, когда испытывается желание, и моментом, когда соответствующее действие его удовлетворяет. Способность переносить фрустрацию, таким образом, позволяет психике развивать мысль как средство, с помощью которого переносимая фрустрация сама становится более переносимой^[1035].

Мысль, располагаясь между моментом фрустрации и удовлетворением

желания, становится линейной, она вписывается во время, как в ситуацию отложенности, перенесенности в будущее. И в этой темпоральности репрезентативное удвоение получает свое фундаментальное значение.

В тех случаях, когда терпимость к фрустрации низкая, принцип реальности не выдерживается, связное мышление не выстраивается, и возникает гипертрофия аппарата проективной идентификации. Соответственно, фантазии начинают замещать собой реальность. «В итоге мысли трактуются так, как если бы они были неотличимы от внутренних плохих объектов; соответствующая машинерия ощущается не как аппарат для мышления и мыслей, но как аппарат избавления психики от накопления плохих внутренних объектов»^[1036]. Проективная идентификация делает неотличимым свое от чужого, понятие от объекта и т. д. В такой перспективе мышление, растянутое в линейную цепочку, упорядочивающую понятия, распадается, и на первый план выступает описанный Мелани Кляйн хаос агрессивных плохих объектов. Возникает то, что, согласно Деррида, «сразу и разъято, и вывихнуто, и скручено».

Но главное, конечно, что место реальности начинают занимать галлюцинации. Процесс этот мне кажется важным, потому что показывает, каким образом тавтология, повторение, обеспечивающие выход на реальность, на устойчивые идентичности, населяющие мир, которые мы считаем реальными и которые в силу этого поддаются вербализации, выражению в слове, выворачиваются в свою противоположность. Удвоение разрастается в бесконечное умножение копий, которые больше не создают адекватные мыслительные цепочки. Происходит гиперумножение. Итальянский философ Ремо Бодей считает, что именно таким образом реальность начинает замещаться галлюцинациями, ложными представлениями: «Он [галлюцинирующий субъект] сталкивается с вызовом, на который не может адекватно ответить, чрезмерная информация заполняет его разум, внутренний мир переливается вовне, а внешний мир врывается в сознание. Теперь все странно, беспокояще или ужасно, но в то же время привлекательно, полно скрытых смыслов, которые ждут расшифровки»^[1037].

Мир фильма Сорокина и Хржановского находится на переходе от символизации реальности в рамках повторений к миру галлюцинаций, насыщенному скрытыми смыслами, плохо организованными слоями и объектными обломками. Если начало фильма при всей своей фантастичности еще не выходит за рамки разума и логики, то конец, при всей своей реалистичности, решительно порывает со всякими логическими

смыслами. И именно в этом контексте приобретает весь свой смысл цифра 4. 2 – это цифра, соответствующая стадии удвоения и кристаллизации понятий. Бюен относит ее к области реализации двойственного – два глаза, две груди, две ноги и так далее^[1038]. Четыре, удваивая двойку, не усиливают идентичность, но, наоборот, ее ослабляют. Учетверение выводит мир фильма из зоны реальности, идентичностей и вводит в область галлюцинаций и мнимых призраков смысла. Одновременно с этим кончается цикл производства кукол (клонов). Сначала *четыре* оставшиеся от Зои куклы поедает собаки, а в конце кончает самоубийством последний неудачный их творец Марат (его революционное имя может отсылать к коммунистической утопии, давшей начало клонированию). Переход реальности в галлюцинацию – это и есть судьба революционной утопии.

В заключение я бы хотел остановиться на одной литературной параллели. В 1985–1986 годах, то есть значительно раньше создания «4», Виктор Соснора написал прозаический цикл «Дом дней». В этом произведении имеются прямые и косвенные переклички с текстом Сорокина. У Сосноры видна сходная приверженность мистической нумерологии, в которой известную роль играет и число четыре^[1039]. Поэт играет с темой удвоения. Он (или рассказчик) утверждает, что родился с двумя головами, одну из которых ему отрезали. В этой парной голове гнезвился реализм, которого не осталось в голове-одиночке. Рассказчик существует между одноголовостью и фантазматической парностью, которая возникает в опьянении:

И моя сегодняшняя изумительна – кругом фаса, профилем, да и содержанием, мало кому доступным. А в той, отрезанной, было чего-то и близкого людям, но не вернешь. Не вернуть. Когда я пил, она мне снилась. Но это ж сны. Вот не пью, и не снится, а как же? Выпью – и опять войдет в жизнь, в двойных видениях, но я ж не выпью, после смерти никто не пьет. Непьющий я. С головой, оттяпанной.

Поиск и распад парности, сдвоенности, как принципа, позволяющего вступать в контакт с реальностью, проходит через всю эту книгу. *Удвоенная парность*, однако, ведет у Сосноры к галлюцинациям, описанным им в главке «Белая горячка». В этой главе рефреном проходит цифра четыре, но что самое занятное, тут начинают накапливаться галлюцинаторные мотивы, которые почти в том же виде обнаруживаются у Сорокина и Хржановского. Мотивная близость тут так сильна, что трудно избежать ощущения почти

прямого цитирования.

Внедрение цифры 4 начинается с появления морских офицеров, приглашающих рассказчика в некую Четвертую зону. И далее в тексте возникает, как и у Сорокина, мотив собак: «По Зодчего Росси шли собаки, в 4 утра, в марте. По левой стороне – собаки к мосту Ломоносова, по правой – от моста к Пушкинскому театру, всех пород, внушительные. Вели их девочки, полузрелые, лица вымазаны, как у проституток в Марселе: и губы, и глаза – мазаное. И острижены, наголо, в шапочках шелковых, мужской пенис – закушен во рту». Замечу, что вход в четвертую зону происходит в четыре утра. А уже до этого герой говорил о себе, что он лишь один из четверых детей, оставшихся в живых из тех, кто родился одновременно с ним^[1040].

И далее Соснора пишет странное видение поедания Феофана Грека в Новгороде собаками. Этот эпизод буквально откликается у Сорокина в пожирании собаками кукол и в самоубийстве Марата:

Проснулся, видит – храм полон собак, едят мешки костей, заманены, значит. Стены пусты, без люльки. Посреди храма сверху висит лишь толстая веревка, с колокола. Но до нее далеко. Трое суток Феофан вынимал плиты с пола, клал их под веревку, чтобы бить в набат. Собаки ж сидели вокруг, чтоб сожрать. На *четвертые* сутки он вознес последний камень, кровавый, сел вверху, взялся за веревку и ударил в колокол своим сильным телом, вися и биясь, вися и биясь. Он бил знаком удара «4 – опасная зона – 4». <...> «Четвертая зона» – ганзейский вариант, – это два удара билом, один тяжкий, протяжный и остаток – мелкие винты по ободу колокола, как по рюмке пальцем. Но псы опередили. Он упал с веревки, его съели. Пока новгородцы рубили двери и железные засовы, а войдя – рубили мясо собак, художника не осталось.

Сравни у Сорокина: «Вокруг стола, на котором лежит Марат, стая бездомных собак рвет куклы, хрустит слепленными из хлеба лицами кукол <...> На столе лежат разодранные куклы. Лица их съедены собаками». И смерть Марата: «В дальней горнице маячит какая-то тень. Марина ставит ковш, идет в горницу. Видно, что кто-то повесился. Марина осторожно подходит. Это Марат. Веревка привязана к стамеске, вбитой им в потолочную балку».

Дело, однако, не в сходстве мотивов, а в том, что реальность начинает

исчезать именно в «четвертой зоне», зоне гиперудвоения. Именно здесь сон о соединении с реальностью переходит в свою противоположность, в грезу о ее дематериализации.

«Правда русского тела» и сладостное насилие воображаемого сообщества

Илья Герасимов

Там русский дух... там Русью пахнет!

Александр Пушкин. «Руслан и Людмила»

...утром пахнет хуже, чем вечером. Это – *правда* его тела, и от нее никуда не денешься.

Владимир Сорокин. «День опричника»

Книга «День опричника» Владимира Сорокина интересна тем, что это настоящее художественное произведение. Это значит, в частности, что текст книги не равен самому себе и замыслу своего создателя. Об этом свидетельствует, например, то, что вскоре после выхода книги Сорокин поспешил выпустить «Сахарный кремль» – не «сиквел» и не «приквел» к успешному литературному продукту, а скорее попытку прокомментировать, дообъяснить, доразвить и вообще взять под контроль смыслы и чувства художественного текста. Следуя традиции русской литературы, «День опричника» вскрывает переплетение личной жизни и общественного устройства, вписывая их в глобальный контекст Истории. (Некоторые скажут, что лирический слой повествования служит лишь прикрытием для социально-политического дискурса, но и это вполне характерно для русской литературной традиции.)

«Ars gratis artis», ставший девизом литературы периода политической демобилизации последнего десятилетия, отразился и на культуре чтения и критики, которая, как кажется, утратила традиционные навыки восприятия традиционной русской литературы. От писателя ждут *отражения* реальности – пусть даже извращенной, «параллельной», «виртуальной» и вовсе «сюрреалистической», в то время как ничуть не более наивный троп критического реализма – «литература есть исследование жизни» – нынче непопулярен. Это заметно по реакции на книгу Сорокина: мнения разделились по поводу того, клеветнически или правдиво изображено вероятное будущее России, уместна или избыточна сатира автора на

путинский режим, справедливо или злокозненно изображена в книге суть русского национализма и православия. Оптимистический релятивизм читателей, морально подготовленных к тому, что в литературной и политической реальности возможно все, что угодно, делает неуместными вопросы «почему», «что это значит», «в каком смысле». Все готовы к сакраментальному ответу автора – «я так вижу». Но как быть, если автор и сам не вполне осознает, что же в конце концов вышло из-под его пера, сложилось в самостоятельную структуру смыслов и значений, называющуюся художественным текстом?

Владимир Сорокин помыслил мир, где почти бескомпромиссно восторжествовала «русскость» – не стесненная резолюциями Совета Европы, давлением политического руководства национальных республик или стихийной самоцензурой интеллигенции. Выходя за пределы самых смелых мечтаний большинства националистов, Сорокин рисует период *после* торжества «патриотической идеи», когда русскость является позитивной и конструктивной реальностью, не структурируемой больше негативно, то есть по контрасту и через отторжение всего «нерусского» и «непатриотического». Именно последовательное воплощение «русской идеи» в «русское национальное тело» является главным сюжетом книги Сорокина и предметом его анализа, проведенного художественными средствами. Именно этот глубинный пласт текста вызывает чувство тревоги и даже ужаса у внимательных читателей – а не лежащие на поверхности и в общем соответствующие опыту XX века – довольно обыденные чекистско-опричные зверства^[1041]. Предсказуемая, знакомая жесткость и несправедливость всего лишь отвратительны; страшит же людей приближение к неведомому и непознанному.

«Телесность» художественного мышления Владимира Сорокина, создавшая ему в определенных кругах репутацию «порнографа», оказалась как нельзя кстати в разговоре о воплощенной русскости, коль скоро «эрос национального», вдохновлявший воображение идеологов русского национализма последних полутора столетий, в книге наконец обрел воплощение в материальном, массовом, органическом «национальном теле». Как известно из писаний родоначальников русского национализма, «жизнь тела» весьма отличается от возвышенной «духовной жизни». Как же материализуется «русская идея» в национальном теле, изображенном в художественном пространстве «Дня опричника», каков рецепт воплощения «воображаемого сообщества» в функционирующее общество?

Прежде всего, национальное тело вычленяется из социального пространства как гомогенное и эндогамное сообщество. Внешняя граница

проводится при помощи «Великой русской стены» (включающей Западную и Южную стены), а внутренняя – при помощи политической и этноконфессиональной селекции. О систематической политике этнических чисток в книге не упоминается – очевидно, чистота этнической русскости достигается за счет нормативного ограничения ее по крови и вере с фактической реабилитацией сословно-правовой категории «инородец». В этом качестве право на существование и представительство в обществе получают и татары, и евреи, коль скоро исчезают причины для главной фобии русских националистов: стихийного этнокультурного смешения, размывания чистоты национального тела за счет внедрения замаскированных чужаков. Политическая однородность поддерживается при помощи чисток, но речь также не идет о массовых репрессиях, скорее о регулярной избирательной санации немногочисленных отщепенцев-диссидентов.

Этот сценарий многим может показаться неприятным и неприемлемым, но никак не неожиданным (тем более – небывалым). Тревожный толчок в сердце вызывает мысль невысказанная, но подразумеваемая – вернее, ответ на незадачный вопрос: вероятно ли, чтобы насквозь пропитанное западными идеями и ценностями общество всего за два десятилетия превратилось в ожившую картину Сурикова или Васнецова? Потому что ответ этот из середины нулевых (а теперь уже из второй половины 2010-х) годов политической демобилизации в России видится довольно ясно: да. Главный смысл внутренней хронологии книги Сорокина (называние дат и упоминание количества лет, прошедших со дня того или иного события) заключается в том, что на основании нехитрых расчетов можно заключить: скорее всего, главный герой, опричник А. Д. Комяга, родился в 1991 году. Уже сегодня, на наших глазах, происходит крах некогда популярного оптимистического тропа: поколение россиян, родившееся после падения коммунизма, не познавшее давления советской власти, будет свободным и станет гарантией стабильности демократии в России. Как говорится, *guess what?* «Поколение пепси» (точнее, более современных и модных напитков, вроде *Red Bull*) прочно интериоризировало консюмеризм (и то без драматического надрыва «хапуг» и фарцовщиков советских времен) и глубокое убеждение в нормальности богоданной власти в стране. Никто не видел массовых митингов 18-летних против призывной армии, а толпы молодежи, собранных служивыми неокосмольцами, – сколько угодно. Оказалось, что, не имея навыков внутреннего сопротивления режиму (могущего быть сколь угодно демократическим и либеральным), люди проваливаются из

«ноосферы» общества в «тело» социума, утрачивают субъектность личных интересов и ценностей и начинают соревноваться за лучшее воплощение нормативной коллективной субъектности. Если человек считает, что окружающее социальное пространство гармоничнее и совершеннее его внутреннего мира, начинаются попытки встроиться, враспику в это пространство любой ценой, стать большим коммунистом, чем Сталин, лучшим католиком, чем папа римский, более глянцевого Пэрис Х., чем Ксюша С. Люди сливаются в социальное тело, а у частей тела нет субъектности, одни лишь функции. «Совок», о необходимости которого на протяжении 1990-х годов твердил Глеб «Павлушка-ёж» Павловский, не имеет (и не может иметь) определенной идеологической физиономии. Это идеал народной массы, делегировавшей свою субъектность и субъективность – эстетический вкус, здравый смысл, представления о справедливости – вовне и наверх, в обмен на уверенность в стабильности и безопасности. Этот капитальный проект глобальной социальной инженерии в значительной степени уже увенчался успехом, поэтому смена джинсов на кафтан (на халат, на акваланг) может оказаться второстепенной косметической процедурой. Не нужно дожидаться формальной смены декораций, чтобы понять: структурное перерождение социальной среды уже произошло.

То, как функционирует человек внутри идеального русского национального тела, мы видим на примере опричника Андрея Комяги. То, что он опричник, только подчеркивает нормативную типичность, но никак не исключительность его опыта: убийства занимают сравнительно незначительную часть его времени, являясь спецификой профессии. В то же время насилие является естественным и единственным механизмом регулирования общества, решившего, что оно живет по принципам биологического тела (любое ограничение которого означает отмирание-умерщвление части биомассы). Высшая воля и субъектность находится вне опричника Комяги: то, что и как он должен делать, ему указывает Государь, Государыня, в крайнем случае – его босс Батя. Это не значит, что он вовсе лишен инициативы: он считает себя вправе получать наслаждения (и, будучи членом элиты, претендует на легализацию для своего круга особых, элитных наслаждений). Он допускает некоторые вольности в отпращивании своих прямых обязанностей (продажа «половины дела») и даже напрямую занимается противозаконной деятельностью, участвуя в схватке с таможней за крышевание транзитной торговли. Однако все эти вольности вполне системны – более того, они полностью обусловлены реальным функционированием социального организма. Злоупотребляя

органицистской метафорой, можно сказать, что телу «полагается» соблюдать гигиену и заниматься гимнастикой, но реально оно предпочитает почесываться, курить или принимать алкоголь в пределах, допустимых дееспособностью наиболее важных органов. В конце концов, удовлетворение никотиновой и прочей физиологической зависимости не требует санкции сознания.

Коль скоро субъектность (средоточие воли, анализа, совести) в этом обществе надындивидуальна, каждый человек в отдельности взаимозаменяем. Нам очень легко представить эту картину мира по сравнительно недавнему сталинскому режиму. В логике антитоталитарного дискурса принято удивляться: неужели политическое руководство государства может быть столь близоруким и наивным и не понимать, что, истребляя гениев науки и литературы, оно не сможет механически заменить их очередными «винтиками»? Этот риторический вопрос просто непонятен тем, кто существует внутри логики социального тела – будь то «социалистическая» или «русская» нация. Функция знания, умения, зрения присуща всему организму в целом, отдельные элементы которого лишь допускаются к их отпращиванию, справляясь со своей задачей хуже или лучше.

Органицистская метафора является дурным тоном в социальном анализе, мало что объясняя в общественном устройстве, но она является одним из фундаментальных языков самоописания – а значит, и моделей самоорганизации – в определенных типах общества. Комяга ведет себя так, как рассказывается в книге, не потому что утопическое русское общество будущего устроено подобно тому, как устроен человеческий организм; но именно потому, что люди вживаются в роль «малых детей при родителях» или «клеточек единого организма», сложное социальное пространство обретает свойства «национального тела». Его отношения с окружающими продиктованы этой функциональностью, производностью индивида: его коллеги по опричнине – братья, но никто из них не замедлит убить бывшего собрата («Чуть что – и своего порешат, не дрогнут»), если будет на то высшая воля: «ничего личного». Интимные ритуалы опричнины, придуманные Сорокиным, лишь отчасти являются модернизирующей пародией на бесчинства позднесредневековых опричников, опьяненных моментальной и тотальной эмансипацией от традиционных норм и табу. Телесное восприятие общества (присущее любому национализму как дискурсу о единстве коллективной души и тела) замещает социологические процессы – физиологическими. Преодолевая объективную отдельность человеческих индивидов, опричники физически сливаются в

фантастической гомосексуальной оргии в единое тело и мысленно представляют себя единым существом – многоголовым драконом – в результате совместного наркотического сеанса^[1042]. В конце «рабочего дня» к ним вновь возвращается их биологическая «отдельность» лишь после странного садомазохистского ритуала за круглым столом (одновременное сверление ноги соседа): переживание боли оказывается единственным индивидуализирующим актом, и единое тело специализированного аппарата насилия распадается, как только первый, не выдержавший боль, издает крик. Но распадается это единство лишь до следующего рабочего дня.

Язык телесности, политика тела оказываются универсальным культурным кодом доминирования и подчинения, обмена и разграничения в воображаемом русском обществе точно так же, как этот язык преобладает во внедискурсивных пространствах современной тюрьмы или армии. Органицистский идеал национального тела воспекает «соборность» духовной жизни, что предполагает ее крайнюю статичность и незатейливость – в основной массе населения. Реальным производством смыслов, интеллектуальной деятельностью занимается лишь верхушка пастырей, которые в состоянии избегать смысловых конфликтов и противоречий, столь пагубных для монологичного восприятия единства национального тела. Для массового потребления изготавливается культурный эрзац-продукт, который падает на благодатную почву, не в последнюю очередь потому, что «диссиденты» не могут предоставить полноценную альтернативу официозу: и народ, и художники-отщепенцы оказываются заложниками разделяемой ими модели общественного устройства. Главным залогом стабильности этого устройства служат не дюжина опричников и даже не «Тайный приказ», а общая готовность населения быть частью коллективного национального тела и боязнь отколоться, отпасть от единого организма («...это – хуже смерти»).

Но что двигает теми, кто устанавливал и поддерживал этот порядок, что является высшей целью руководителей русского национального тела? Официальная пропаганда, идеология служивой элиты и собственные размышления властей предрежащих сходятся в одном: произошло «Возрождение Святой Руси». Однако сама по себе реконструкция поэтики и эстетики позднесредневековой Московии (столь милой сердцу славянофильской традиции) не может являться ни программой, ни целью. Очень важную роль в национально-патриотической риторике режима в книге играет антиамериканизм и вообще антизападная истерия (столь характерная для современного русского национализма), однако эта

реактивность подчеркивает вторичность русского национализма, определяющего себя лишь через отрицание чужих позитивных проектов. О подлинном смысле возрождения Руси «за стеной» размышляет в заключительной части книги захмелевший (а потому в логике повествования высказывающий более глубокие и сокровенные мысли) предводитель опричников:

...ради чего Стену строили, ради чего огораживались, ради чего паспорта заграничные жгли, ради чего сословия ввели, ради чего умные машины на кириллицу переиначили? Ради прибытка? Ради порядка? Ради покоя? Ради домостроя? Ради строительства большого и хорошего? Ради домов хороших? ...Ради всего правильного, честного, добротного, чтобы все у нас было, да? Ради мощи государственной, чтобы она была как прямо столб из древа тамаринда небесного? ...Чтобы бегали все стаями, хорошо бегали, прямо, кучно, пресвятая, начальников слушались, хлеб жали вовремя, кормили брата своего, любили жен своих и детей, так?

Так вот, ...не для этого все. А для того, чтобы сохранить веру Христову как сокровище... Вот поэтому-то и выстроил Государь наш Стену Великую, дабы отгородиться от смрада и неверия, от киберпанков проклятых, от содомитов, от католиков, от меланхоликов, от буддистов, от садистов, от сатанистов, от марксистов, от мегаонанистов, от фашистов, от плюралистов и атеистов! ... Ибо вера... – это колодезь воды ключевой, чистой, прозрачной, тихой, невзрачной, сильной да обильной!

Эта вдохновенная заключительная проповедь, которая с формальной точки зрения должна была расставить все точки над *i* в книге, лишь заостряет проблему осмысленности существования «русского национального тела». Ибо она дезавуирует все наглядное и «позитивное», что принесло с собой «Возрождение Руси» как незначительное и поверхностное, а главным называет торжество православия. Учитывая, что при всей своей набожности опричники (а также все прочие упомянутые в книге представители элиты, включая семью Государя) вполне могли бы возглавить ряды содомитов, садистов и сатанистов, обличительный пафос проповеди звучит не слишком убедительно. При всей (пусть и неоднозначной) ангажированности православия в русский националистический проект попытки добиться канонизации Ивана

Грозного в последние годы окончились неудачей, и вряд ли грехи стяжательства, прелюбодеяния, наркомании и убийства могут получить формальное оправдание церкви, даже если они направлены на упрочение ее роли. Дело не в том, клеветает ли писатель Сорокин и его персонаж-опричник на церковь, а в том, что культ русской «национальной телесности» вряд ли совместим с христианской духовностью, даже в ее самом консервативном и воинственном понимании. Очевидно, под «верой Христовой» понимают опричники нечто иное, что является для них высшей святыней. В другой раз тот же персонаж вразумляет пойманного на прелюбодеянии зятя Государя:

...ты страсть свою выше государства поставил... – Ты думаешь, за что на тебя Государь осерчал? За то, что ты ешь в огне любишь? За то, что дочь его срамишь? Нет. Не за это. Ты государственное имущество жег. Стало быть, против государства пошел. И против Государя. ...все мы – дети Государевы, и все имущество наше ему принадлежит! И вся страна – его! ...Был ты зятем Государя, а стал бунтовщиком. Да и не просто бунтовщиком, а гадом. Падалью гнилой.

Обнаружение безусловных табу указывает на присутствие высших сакральных ценностей. Ни один из смертных грехов не воспринимается как непростительное преступление против «веры Христовой», но покушение на «государственное» (государево) имущество карается смертью. Комяга не раз повторяет: он готов отдать жизнь за Государя, за «рафинад Кремля»; про веру Христову – не выказывает готовности. Очевидно, речь идет о сакрализации самого «национального тела», объявленного и средством, и объектом высшего служения – не случайно на ум приходят параллели с орденом тамплиеров, сочетавшим будто бы пороки с христианским служением и преуспевшим более всего в укреплении своего могущества и богатства. Не случайно высший религиозный экстаз опричник Комяга испытывает после психоделического и физического соития со своими сослуживцами в единое тело:

Пробуждение...

Подобно воскресению из мертвых оно. Словно в старое тело свое, давно умершее и в землю закопанное, возвращаешься. Ох, и не хочется!

...Неописуемо. Потому как божественно.

Райскому блаженству подобно возлежание в мягких лонгшезах-лежаках после опричного совокупления.

Высшей субъектностью, но и высшей реальностью является коллективное национальное тело. Все прегрешения опричников – убийства, насилия, коррупция, мародерство – всего лишь моменты процессов «метаболизма», обмена информацией и ресурсами на межклеточном уровне, обеспечивающих жизнедеятельность всего организма в целом. Другое дело – попытка нарушить эту целостность, монолитность, уничтожить или оторвать от него хотя бы частичку «материи». За это «мыслящая протоплазма» национального тела карает безжалостно.

Жизнеспособен ли этот социальный организм? Как будто бы да: Россия обширна, от Дальнего Востока до Кавказа, без Украины, но с Крымом. По границам выстроена «Великая Стена», через которую проходят лишь Трубы, периодически перекрывающиеся задвижками: очевидно, реальной угрозы извне не существует, наоборот, ослабевшая Европа сама зависит от поставок российского сырья. Тайный Приказ и опричники решительно выкорчевывают малейший намек на крамолу, население обеспечено всем необходимым (хотя и без изысков), а элита имеет возможность удовлетворять любые свои прихоти. Но отчего-то главного героя не отпускает тревога, предчувствие надвигающейся опасности, – которые нельзя объяснить одной лишь чекистской паранойей.

Успешно развивающееся национальное тело создает угрозу самому себе – и потому, что оно *живое*, и потому, что *тело*. Протекающие органические процессы грозят неизбежными изменениями *status quo*, а отчуждение всякой субъектности от индивидов, выросших в тотальность национального тела, оставляет его с непропорционально мелкой «головой». Опричник Комяга приговаривает: «Государева воля – закон и загадка». Для стабильности власти это, возможно, и хорошо, но для развития страны в меняющейся обстановке – опасно.

Как всегда в тоталитарном обществе, главная угроза исходит от пуристов официальной идеологии, обличающих разрыв между «словом и делом». Их невозможно преследовать на формальных основаниях, коль скоро они выступают за чистоту сакральной идеи, а косвенные техники воздействия оказываются чреватые непредсказуемыми последствиями. «Народный сказитель» Артамоша – звезда поп-культуры в обществе, лишенном возможности артикулировать и обсуждать идеи. Он оперирует в жестких рамках былинного пения и, возможно, архаического мифопоэтического мышления. Однако, обличая в своем творчестве разврат

правлящей верхушки, вполне в духе официальной идеологии, он оказывается в структурной ситуации системной оппозиции, которую трудно уничтожить, не скомпрометировав власть. Другими революционными сюжетами для сказителя, собирающего залы поклонников, могли бы стать осуждения поборов с купцов, страсти элиты к обогащению, непоследовательности в чистках и т. п. Случай Артамоши показывает, что даже в обществе Возрожденной Руси может накапливаться социальный протест, находящий выход в наиболее естественном и опасном для властей направлении неофундаментализма, массового движения за возрождение чистоты прокламируемых идеалов. В средневековой Германии или в современной Палестине «безмолвствующее большинство» апроприирует единственно дозволенный язык официальной доктрины для выражения своего протеста. Этот протест не направлен непосредственно против самой системы, но против искажения, «коррупции» ее идеалов властями предрержащими.

Коррупция в идеальном национальном теле наступает с того момента, когда часть его отказывается жить по общим правилам «мыслящей протоплазмы», претендуя на особый статус, право на исключительность и привилегии. Репрессивный аппарат может поддерживать господствующее положение этого меньшинства, но он не в состоянии устранить разлагающее воздействие элитизма на организм «национального тела». С этой точки зрения опасность представляет и «социал-готическое» устройство общества, поделенного на сословия. Наиболее органичной политической формой для общества национального тела является фашистский режим, примиряющий эгалитаризм массового современного общества с наличием эффективной государственной машины. Фашизм релятивизирует внутренние социальные перегородки классов и сословий, стимулируя вертикальную мобильность и следя за тем, чтобы существующие элитные группы не вырождались в наследственные касты. Сосуществование фашистского по типу института новой опричнины и аристократической верхушки – источник постоянных конфликтов (о чем регулярно упоминается в книге) и потенциально дестабилизирующий фактор. Надежда на гармоничное сочетание «подлинно национальной» аристократии и «национального тела» в духе фантазий правых (а-ля Эвола или славянофильской идеализации допетровской Руси), очевидно, неосуществима. Фашистские режимы середины XX века настороженно отнеслись к национал-аристократическим утопиям, а знать Московии поддерживала не меньшую социально-культурную дистанцию с простолюдными, чем европеизированная аристократия петербургского

периода. Как известно из истории, торжество национального единения всегда выдвигает на первый план лозунг «Аристократов – на фонарь»!

Но единству русского национального тела угрожают не только тромбы сословной системы и язвы коррупции. Загородившись стеной от пагубного европейского «плюрализма», новая Святая Русь оказалась подверженной идеологически нейтральной, но от этого не менее мощной китаизации. Китайский язык в новой России учат в массовом порядке (с различным успехом), как прежде английский, «китайцы расширяют поселения в Красноярске и Новосибирске», «китайцев в Западной Сибири 28 миллионов». Да что Сибирь – «Медлю, проезжая по Ордынке. Сколько здесь китайцев, Боже мой». Чистота русского национального тела, которая служит главным смыслом и оправданием существования режима, подвергается постоянной и реальной эрозии, и эта опасность столь реальна и неотвратима, что о ней даже не принято говорить вслух. Когда же фрустрация прорывается вслух, она натывается на стену железных аргументов:

И не токмо мясо. Хлеб, и то китайский едим.

– На китайских «меринах» ездим!..

– На китайских «Боингах» летаем...

– Из китайских ружей уточек Государь стрелять изволит...

– На китайских кроватях детей делаем!..

– На китайских унитазах оправляемся!..

– Верно! И покудова положение у нас такое, надобно с Китаем нам дружитьмировать, а не биться-рататься.

Прорвавшиеся страх и фрустрация привычно заглушаются национал-патриотической экзальтацией:

– Держава наша не пропадет, не бойсь. Главное дело, как Государь говорит: каждому на своем месте честно трудиться на благо Отечества. Верно?

– Верно! – откликаемся.

– А коли верно – за Русь! За Русь!

– За Русь! Гойда! За Русь! За Русь!

Между тем «труд на благо Отечества» ограничивается поддержанием жизненного цикла национального организма. Реальная продуктивная деятельность полностью передана Китаю, который стал незаменимыми «руками» русского национального тела (а не только «бессознательным России», как вещает по западным радиоголосам Борух Гросс/Гройс).

Строительные объекты, самолеты, оружие, автомобили, одежда, наркотики, даже шампанское – китайские. Святая Русь полностью лишена собственного творческого продуктивного начала, о чем недвусмысленно рассказывается на языке телесности: детородные органы опричников (и, вероятно, остальных представителей элиты) также являются продуктом китайской творческой интервенции (медицинской). Конечно, КНР и сегодня играет роль всемирной промзоны, но главная причина описанного в книге расклада заключается не в «русофобском» произволе автора, а в том, что «мемориальные» культуры, нацеленные на консервацию «этнического гомеостаза» (термин органициста Л. Н. Гумилева), иначе и не могут функционировать.

Ключевым сюжетом в этом отношении является визит Комяги к ясновидящей Прасковье. Весь его путь к терему в недрах сибирской тайги должен был бы олицетворять восхождение к средоточию русскости, на деле же оказывается демонстрацией глубины проникновения Китая внутрь русского национального тела. Самолет, аэродром, вездеход привычно уже маркируют торжество китайской производительной силы. Но китайская экспансия не ограничивается материальной культурой. Приехав к ясновидящей Прасковье, Комяга поднимается по резному крыльцу, украшенному в русском стиле, и попадает *внутрь*.

Внутри – совсем по-другому. Нет тут ничего резного, деревянного, русского. Голые гладкие стены, камнем-мрамором отделанные, каменный пол, зеленым подсвеченный, потолок черного дерева. Горят светильники, курятся благовония. Струится водопад по стене гранитной, белеют лилии в водоеме.

Прохожу внутрь дома. Как всегда – пусто и тихо. Стоят в полумраке вазы китайские, звери, из камня точенные. Виднеются на стенах иероглифы, о мудрости и вечности напоминающие.

Китайские слуги одеты в китайскую *национальную* одежду, и гость обязан переодеться в халат и тапочки, чтобы быть допущенным к ясновидящей. Прасковья принимает гостя у очага, в который подбрасывает томики русской классики – «Идиот», «Анна Каренина», дающие особый, «теплый» огонь. Комяга смущен:

- Классика русская полезна для государства.
- Голубь, книги должны быть только деловые: по плотницкому делу, по печному, по строительному, по

электрическому, по корабельному, по механическому, по ткацкому, по шацкому, по прежнему, по литейному, по трошному да брошному, по кирпичному да по пластичному.

Понятно, что это предостережение тщетно, слишком поздно. Как уже говорилось, торжество «национального тела» несовместимо с «духом», хотя именно «классика русская» немало сделала для торжества культа русского национального тела как воплощения Святой Руси. Теперь же эти книги годятся только на то, чтобы раскрывать внутренний взор ясновидящей, особенно когда подобраны в тему: утопающая в мещанском быте и эстетике Государыня отправляет Прасковии на растопку томики Чехова, а сама ясновидящая бросает в огонь «Анну Каренину», привораживая к Государыне сердце гвардейца... Уходя, Комяга задает ясновидящей главный вопрос, который его мучает:

- Что с Россией будет?..
- Будет ничего.

«Ничего» – в смысле «да все так же, без перемен»? Такова конечная цель системы Возрожденной России, которая начала разлагаться, не успев до конца очиститься от «скверны». Или «ничего» – и значит «ничего», *nihil*?

Воображаемое сообщество русского национального тела – не плод одинокой фантазии писателя Сорокина. Это важный элемент русского литературного и философского наследия, таких фундаментальных тропов и мифологем, как «народ-богоносец», «соборность», «философия общего дела» и т. п. Это живой политический проект значительной части современного политического спектра, далеко не ограничивающейся фашиствующими группировками. Наконец, это актуальный язык заметного сегмента российского обществоведения, творчески развивающего советскую теорию этноса в направлении научного обоснования органицистских этноцентричных политических проектов^[1043]. Владимир Сорокин проделал работу, которую должны были бы проделать политики и обществоведы, если бы у них доставало на то образования и навыков анализа. При этом (или – в первую очередь) Сорокин написал хорошее художественное произведение, в лучших традициях русской идейной прозы, далеко не сводящееся к социально-политическому анализу. Сам же этот анализ, при всей глубине, оставляет открытыми некоторые важные проблемы.

Так, книга выносит однозначный приговор идеалу России как закрытому обществу русского национального тела в основном на основании его неконкурентоспособности на мировой арене. В отличие от исторической Московии Возрожденная Русь не является экономически самодостаточной, поэтому даже Великая Стена не может уберечь ее от вызовов внешнего мира, которые в свое время заставили Московию выйти из изоляции. При этом за кадром остается фактор внутренней гетерогенности страны. Книга уделяет мало внимания положению «инородцев», проблеме протяженности и неравномерности даже «русской России» (в какой-то степени об этом говорится в недавно вышедшем сборнике В. Сорокина «Сахарный Кремль»). Еще одним интересным, но, к сожалению, оставшимся неразвитым сюжетом является тема Государыни как возможной новой Матушки Екатерины (со всеми вытекающими последствиями этого политического сценария для политической культуры и идеологии).

Было бы очень интересно узнать – а какие *другие* варианты развития остаются у современной России – более динамичные, творческие, учитывающие ее внутреннюю неоднородность, а то и напрямую отталкивающиеся от этого фундаментального обстоятельства? Хотя, возможно, этот вопрос не следует адресовать Владимиру Сорокину, если ответ заведомо не предполагает историю мучительно-сладкого растворения индивидуального духа в коллективном теле и насильственного соединения физически разнородных тел в единое вымышленное целое.

Сорокин и Краснов Два взгляда на евразийскую утопию («За чертополохом» и «День опричника»)^[1044]

Марина Антекман

В 1922 году Освальд Шпенглер заметил, что «примитивный московский царизм является единственной формой правления, приемлемой для современной русской души». Почти через сто лет после этих слов роман Владимира Сорокина «День опричника» представил читателю Россию 2028 года, националистическое, тоталитарное государство, полностью отделенное от Запада глухой стеной. Словно повторяя слова Шпенглера, больше всего будущее российское правление в книге Сорокина напоминает как раз времена «примитивного московского царизма» – правление Ивана Грозного.

Большинство критиков, впрочем, как и читателей, восприняли новый роман Сорокина как политический комментарий к современной российской политике, в первую очередь как реакцию на постепенное уничтожение Кремлем политической оппозиции, что, как сам Сорокин недавно прокомментировал журналу «Шпигель», ведет к восстановлению в России тоталитарного правления. «Я просто представил себе, – сказал Сорокин корреспонденту «Шпигеля», – что будет происходить в России, если она полностью отгородится от западного мира и вновь соорудит железный занавес. Сейчас много говорят о том, что Россия – крепость. Православие, самодержавие и народность должны лечь в основу новой национальной идеи. Я считаю, что если так и будет, прошлое догонит Россию нынешнюю и станет нашим будущим»^[1045]. Россия, представленная Сорокиным в его новом романе, держится на власти секретной полиции, называющей себя «опричина»^[1046]. Несмотря на то что искушение рассматривать новый роман Сорокина исключительно как политическую пародию велико, на наш взгляд, «День опричника» во многом выходит за рамки простого сатирического памфлета. Критику, как и читателю, не стоит забывать, что и в новом романе Сорокин остается писателем-постмодернистом, чья долгая литературная биография не раз доказывала, как умело провоцирует Сорокин своих читателей. Мы убеждены в том, что «День опричника» действительно является сатирическим произведением, однако сатира

Сорокина направлена не столько на нынешний российский политический режим, сколько на современную российскую социокультурную ситуацию, которую Сорокин умело деконструирует и пародирует.

В процитированном интервью ни корреспондент «Шпигеля», ни Сорокин ни разу не упомянули книгу, которая появилась на полках российских книжных магазинов буквально за несколько месяцев до «Дня опричника». В 2002 году издательство «Вагриус» выпустило роман «За чертополохом», написанный в середине 1920-х годов в Берлине эмигрантом, бывшим белым генералом, Петром Красновым. Как и в книге Сорокина, действие романа Краснова также происходит в националистической России, отгороженной от Запада стеной и превратившейся в деспотичную монархию, подобную той, что Россия испытала в период правления Ивана Грозного. Однако, в отличие от Сорокина, Краснов искренне убежден, что «примитивный московский царизм» действительно является той единственной формой правления, которая подходит для «современной российской души».

Несмотря на то что российская литературная критика мельком отметила близость авторской характеристики тоталитарного общества в «Дне опричника» описанию подобного же общества в романе Краснова^[1047], ни один из критиков не предложил подробный анализ сходств и различий между двумя романами. В свою очередь, нам представляется, что книга Сорокина – это прямой ответ на публикацию романа Краснова, причем не столько даже на публикацию саму по себе, сколько в первую очередь на возрастающую популярность той идеологии, которая вызвала Краснова из литературного забвения и объявила его реакционную утопию моделью будущего российского режима. Мы убеждены, что, несмотря на определенное сходство между романом Сорокина и антикоммунистическими и антинационалистическими эмигрантскими антиутопиями, написанными в советское время (к примеру, «Москвой 2042» Владимира Войновича), «День опричника» должен быть расценен не как пародия на романы советского периода, но скорее как сатира на недавно переизданную националистическую литературу и тех, кто способствовал ее возрождению. Таким образом, цель данной статьи состоит в том, чтобы проанализировать новый роман Сорокина на фоне утопии Краснова, которую мы собираемся рассматривать как парадигматический пример литературы, популяризированной и растиражированной политикой современного националистического возрождения. Используя теоретические понятия Роже Кайуа и М. Бахтина, статья ставит своей целью проанализировать роль насилия в романе

Сорокина. Мы убеждены, что именно тема насилия, являясь центральной в романе, позволяет «Дню опричника» балансировать на грани между утопией и антиутопией. Подобное «колебание на грани» представляется мне характерным и для других современных постмодернистских российских утопий, к примеру недавно опубликованного романа «ЖД» Дмитрия Быкова, и потому может служить примером литературного приема, определяющего современную российскую антинационалистическую антиутопию в целом.

Во время Гражданской войны генерал Краснов прославился тем, что одним из первых, еще в 1917 году, двинул казачьи войска против большевиков. В 1918 году он был избран атаманом Донского казачьего войска и к середине 1918 года освободил Дон от большевиков, впрочем – ненадолго. Спасаясь от наступления красных, в начале 1919 года Краснов эмигрирует в Германию. В 1920–1930-х годах Краснов принимает активное участие в различных антикоммунистических организациях и одновременно приобретает репутацию довольно известного исторического новеллиста. Во время Второй мировой войны Краснов однозначно принял сторону нацистов и встал во главе заново сформированного Казачьего войска, сражавшегося на территории СССР. В начале 1945 года Краснов был захвачен англо-американскими войсками и в 1945 году согласно договору, принятому во время Ялтинского совещания, выдан советским властям. В соответствии с приговором военного суда, Петр Краснов был повешен в Москве в январе 1947 года.

Роман «За чертополохом» был опубликован в Берлине в 1927 году. Действие романа происходит в конце XX века. В начальной главе книги автор вкратце рассказывает читателю о событиях, предшествующих главным событиям: сразу же после революции большевистское правительство напало на Европу. В первой же атаке большевики намеревались сбросить на Германию тонны смертоубийственных газовых бомб – однако, по ошибке, российские летчики сбросили смертоносный груз на своей же территории. Ядовитый газ распространился по всей территории страны и привел к страшной эпидемии чумы, в результате которой вымерло практически все население России. Под влиянием смертельного газа и беспрерывно разлагающихся бесчисленных тел вдоль границ Российского государства вырос невероятно высокий и крупный колючий чертополох – лес чертополоха сделал любую попытку проникнуть на территорию той страны, что когда-то называлась Россией, практически невозможной и полностью отгородил российские земли от всего мира. Невозможными оказались и все попытки проникнуть в Россию с моря –

сотни ядовитых мух встречали любого, кто пытался войти в российские воды. К последнему десятилетию XX века – началу основных описываемых в книге событий – весь мир убежден, что России больше не существует.

Однако и в Европе дела обстоят не лучшим образом. Социалистическое правление, принятое в большинстве европейских государств, привело к полному экономическому провалу: еда выдается по карточкам, электричество и газ подаются в дома по строгому лимиту и большинство граждан обеспечены лишь минимальными жилищными условиями. Литература и искусство страдают под пятой авангардистов, которые привели культуру в состояние полной деградации. Но, несмотря на все эти трудности, большинство русских эмигрантов – многие из которых прибыли в Германию детьми или уже родились в ней – свыклись с ними, прижились и совершенно не помышляют о какой-либо возможности возвращения на родину. Исключение составляет лишь главный герой, молодой художник Корнев, – мечтая о потерянной России, он, вместе с небольшой группой единомышленников, организует опасное путешествие «за стену чертополоха».

То, что увидят отважные путешественники за чертополоховым лесом, окажется совершенно для них неожиданным. За прошедшие годы отделенная от всего мира Россия не только полностью оправилась от чумы и нищеты, но и пришла к полноценному и всеобщему процветанию. Переход к новой реальности не был легким и потребовал самых крутых и жестоких мер, сильно напоминающих меры, известные больше всего по эпохе правления Ивана Грозного, – непослушных вешали на дыбах, вырезали им языки и сажали на кол. Однако Россия только выиграла от таких суровых законов – ибо, как открыто признал один из героев, «народ ведь сволочь был!». Полностью построенное на допетровских русских традициях, «новое» российское общество превратилось в самодержавную монархию, существующую исключительно на принципах православия, самодержавия и народности, которые один из героев определяет как принципы «Алтаря, Трона и Отечества». Мужчины не бреют бород и носят допетровские кафтаны, женщины одеваются в сарафаны и заплетают волосы в длинные косы. Страна управляется царем-батюшкой, что, конечно же, подразумевает полное отсутствие политических партий. Отгороженная от всего света непроходимой стеной чертополоха, Россия превратилась в «русское государство, государство для русских, старую Русь, истинную Русь, не проданную ни масону, ни иноземцу» (с. 302)^[1048]. Но, несмотря на brutальные стороны этого крайне деспотичного режима, именно он

восстановил Россию из руин. Технологическое развитие страны находится на пике. Пустыни искусственно орошены подземными каналами и реками. Вся страна, от главных городов до крошечных деревень, связана высокоскоростными крылатыми поездами. Молнии используются для электрификации домов. Книги и газеты печатаются на самых современных машинах. При этом свободы печати в стране практически не существует.

Читатель «За чертополохом», конечно же, не может не заметить практически полное отсутствие какой-либо дистанции между рассказчиком Краснова и автором романа. Совершенно очевидно, что рассказчик выражает именно его взгляды. Краснов уверен, что процветание России в первую очередь связано с тем, что, полностью отгородившись от «загнивающего Запада», Россия связала себя экономическими и дипломатическими узами с Востоком – Китаем и Индией. Убежденный сторонник евразийской идеи, подкрепленной яростным национализмом, Краснов доказывает, что европейская либеральная система ценностей, ставящая во главу угла идеи рационального эгоизма и индивидуализма, не только разобщает людей, но и заставляет их забыть свои национальные корни, то есть свою метафизическую национальную самоидентификацию.

Несмотря на определенную популярность Краснова в русскоязычной диаспоре 1920-х годов, роман «За чертополохом», который сам Краснов считал своим главным произведением, был воспринят критиками без особого восторга. Однако само выражение «за чертополохом» прижилось в эмигрантской среде и скоро стало идиоматическим синонимом термина «коммунистическая Россия» – «Мол, приехали писатели из-за чертополоха...»^[1049].

Своим возрождением из небытия в начале XXI века давно позабытый красновский роман обязан в первую очередь возрождению и популяризации в определенных кругах российской интеллигенции националистической евразийской идеи. Взгляды как сторонников, так и противников националистического евразийства в последние годы нашли яркое отражение в российской литературе. Однако среди всех появившихся в последнее время на полках книжных магазинов «национал-евразийских» утопий и антиутопий один только «День опричника» демонстрирует очевидное и ярко выраженное стилистическое и фактическое сходство с романом Краснова. Нам представляется, что книга Сорокина, несомненно, связана с переизданием «За чертополохом» – причем, как уже было замечено выше, не столько с собственно самим романом, но с усилением социального влияния тех сил, что привели к неожиданной популярности давно забытой реакционной утопии Краснова в современной России.

Заголовок сорокинского романа, несомненно, пародирует заглавие солженицынской повести «Один день Иван Денисовича». Одна из глав недавно опубликованного продолжения «Дня опричника», сборника рассказов «Сахарный Кремль», открыто пародирует не только название, но и стиль знаменитой повести. Однако сам «День опричника», в сравнении, скажем, с «Москвой 2042» Войновича, практически никак не связан с творчеством Солженицына. В то же время сходство «России», представленной воображением Сорокина, и Российской империи, порожденной пером Краснова, поразительны. Так же как в романе «За чертополохом», основные события «Дня опричника» разворачиваются во время правления сына первого «восстановленного» российского царя. Как и в романе Краснова, переход к новой форме правления произошел в результате апокалиптического переворота – либо войны, либо революции, определяемой героями Сорокина как «Серая Смута» (по контрасту с «Красной Смутой» 1917 года и «Белой Смутой» 1991-го), которая закончилась полным духовным и политическим преобразованием России. Как и у Краснова, в России 2028 года общественная порка, пытки и одобренные правительством убийства бизнесменов и политических деятелей расцениваются как естественная потребность социального организма, осуществление которой необходимо для процветания государства. Подобно России Краснова, Россия Сорокина полностью отделена от Европы и тесно связана, как политически, так и экономически, с Китаем.

На первый взгляд государство, нарисованное Сорокиным, представляет собой идеальное воплощение утопии Краснова. Однако читатель сразу же понимает, что хвалебное описание рассказчиком традиционного образа жизни «новой» России является не более чем пародией. Сорокин подражает псевдонародному стилю Краснова, в то же время постоянно «смешивая» его с псевдонародным литературным стилем повествования, широко распространенным в современных российских национал-патриотических СМИ. Жители России 2028 года носят традиционную русскую одежду, не бреют бороды, украшают свои здания русскими иконами, китайскими шелковыми драконами и зелеными нефритовыми вазами, едят кролика с репой, китайскую лапшу и осетровую похлебку, запивая их квасом и чаем из самовара, и разговаривают на новом русском языке, состоящем по большей части из древнерусских терминов, великолепно объединенных рассказчиком с криминальным и новорусским сленгом. Дом нынче называется «тере», «мерседес» превратился в «мерина», а сотовый телефон в новой православной России называют

«мобило» – из переделанного на «старый лад» «братковского» термина «мобила». Среди разнообразных рингтонов звонка для мобильного телефона самый популярный среди опричников – звук кнута. Кремль перекрасили в белый цвет. Алкоголь запрещен, как и сильнодействующие химические наркотики; однако марихуана продается открыто, так как, если верить словам рассказчика, «не причиняет вреда простому человеку, но помогает ему расслабиться» (с. 86)^[1050].

Допетровский образ жизни в романе Сорокина, как и в произведении Краснова, неразрывно связан с технологическим прогрессом. Отделенная от Запада непроходимой стеной, Россия связана с Китаем и Монголией сетью скоростных шоссе и подземными поездами. Страна полностью компьютеризирована. Еда в ресторанах появляется – как из русской скатерти-самобранки – прямо из стола. Русские печи отлично сочетаются в городских кухнях с новейшими холодильниками и микроволновыми печами. Опричники разъезжают по Москве на турбореактивных мерседесах, украшенных свежеморожеными собачьими головами. В то же самое время Запад – как и в романе Краснова – всячески «загнивает», испытывая серьезные проблемы как в экономике, так и в технологии и культуре. Европа, «агенова дочь», выражаясь словами главного героя, окончательно «дала дуба» – «одни киберпанки арабские между руин ползают» (с. 163). Как и в романе Краснова, жители России в «Дне опричника» наслаждаются присутствием лазерного «видеофона» – телевизора, который однако ж не передает ничего, кроме государевых речей и разрешенных цензурой новостей, и читают великолепно изданные газеты, в которых опять же нет ничего, кроме панегириков власти, официальных речей и позитивных новостей. Евреям – как у Краснова, так и у Сорокина – разрешено жить в Российской империи – однако, исключительно под постоянным надзором правительства.

В то же время, несмотря на то что книга Сорокина, несомненно, использует как стиль, так и сюжет красновского романа, «День опричника» существенно отличается от него. Книга Краснова воспринимается читателем исключительно как политический памфлет, написанный в псевдореалистическом стиле, характерном для большинства утопий, созданных в 1920-е годы. «За чертополохом» четко и непреложно доказывает читателю, что утопическое общество за стеной непроходимых зарослей – единственная и наилучшая модель будущего российского общества, наконец-то избавленного от большевиков. Напротив, роман Сорокина является, вне всякого сомнения, «культурной игрой», никак не направленной на какое-либо единственное политическое или социальное

прочтение, – перед нами классический постмодернистский «открытый» текст, предлагающий читателю самому решать, является ли страна, в которой живет герой романа, опричник Андрей Комяга, утопией или антиутопией. Несомненно, читатель убежден, что роман, который он только что прочитал, – не более чем пародия, гротеск. Однако даже те, кому искренне хочется верить в то, что в своем новом романе Сорокин хочет показать читателю опасность «нового» российского тоталитаризма, не могут отвязаться от мысли, что, при всей своей кошмарности, мир, демонстрируемый Сорокиным – с его компьютеризированными джакузи в ваннных комнатах, стены которых расписаны фольклорными мотивами; опричниками, сверлящими друг другу ноги в ходе братской вакханалии; и разрешенной марихуаной – в общем, не так-то уж плох, как может показаться на первый взгляд. Кое-кто из читателей искренне «купился» на эту интерпретацию – к примеру, лидер Союза православных опричников Иосиф Волотский, заметивший в недавнем интервью, что «наконец-то Владимир Сорокин написал очень хорошую книгу. Она продемонстрирует всем, как мы должны обращаться с врагами России»^[1051].

Главное различие между утопическим и антиутопическим нарративом в романах Краснова и Сорокина кроется в интерпретации концепции насилия. В идеологии общества, представленного нам Красновым, насилие играет одну из центральных ролей, будучи подано как необходимая и разумная мера воспитания и контроля над обществом. Отношение самого автора к насилию передано словами его собственных положительных героев – к примеру, один из них с энтузиазмом рассказывает, как те, кто выступал против нового, монархического режима, были арестованы и возвратились домой с «черными обрубками вместо языков» (с. 302). Рассказчик твердо убежден, что именно эта и подобные ей меры и привели к тому, что «с того времени мы начали жить в истинной, православной вере» (с. 302).

Рассказчик Краснова ясно дает понять читателю, что насилие никак не противоречит свободе, но поддерживает ту «действительно истинную свободу, которую демократическая Европа никогда не знала и не испытывала, – «свободу делать добрые дела», идя нога в ногу с «подавлением зла» (с. 469). В романе «За чертополохом» использование правительством насилия никогда не выходит за границы «необходимой» идеологической потребности. В свою очередь, в «Дне опричника» насилие превращено в социальный фетиш и воспринимается не как идеологическая, а скорее как метафизическая социальная потребность – как та самая цепь, на которой держатся и которой соединяются все слои общества.

Сексуальный подтекст насилия, полностью отсутствующий в романе Краснова, в мире Комяги является одним из центральных. Секс и насилие в «Дне опричника» неотделимы друг от друга, полностью ритуализированы и, будучи единым целым, направлены не только на врагов, но и на друзей.

В то время как источник изображения героев Краснова следует искать в псевдонародном изображении «истинного русского» характера, популяризированного реакционной дореволюционной российской периодикой, главный герой Сорокина, хотя во многом и отражает образ типичного русского героя современной национал-патриотической литературы, все же, на наш взгляд, стоит ближе к «типичному положительному герою» соцреализма, который, как верно подметила Катерина Кларк, в литературе конца 1920-х и 1930-х годов часто «приобретал ярко выраженные славянские фольклорные черты, присущие мифическим богатырям русских былин»^[1052]. Связь с советской литературой, конечно же, не случайна. Основная цель опричнины – восстановление коллективного бессознательного ритуального «тела» национальной идеологии. Таким образом, читатель может интерпретировать «опричное» общество и как утопическое, и как тоталитарное – и эта интерпретация полностью зависит от того, готов ли читатель воспринимать описываемые рассказчиком акты насилия как позитивные коллективные ритуалы, необходимые в данном идеологическом контексте, или как проявления зла.

Действительно, групповое изнасилование невинной женщины, жены неизвестно в чем провинившегося предпринимателя, за пару минут до того повешенного опричниками, выглядит чудовищно. Однако главный герой дает нам понять, что изнасилование это не является добровольным выбором опричников, но происходит согласно ритуалу, направленному на усиление коллективного сознания опричнины как группы, и повторяется во время всех подобных «процедур зачистки» врагов отечества. Кроме того, буквально через десяток страниц читатель становится свидетелем подобного же ритуального насилия, направленного не на врага, а на самих себя – когда во время «корпоративной» вечеринки опричники сначала совокупляются в коллективном гомосексуальном акте, создавая «единую гусеницу», а затем по очереди сверлят друг другу ноги электродрелью. Таким образом, мы можем утверждать, что, будучи рассмотрены отдельно друг от друга, два описанных выше акта представляют собой два примера чистого насилия. Однако, будучи расположенными в паре, они перестают восприниматься читателем как добровольно совершаемое зло и превращаются в ритуальные действия, лишённые злого умысла и

направленные исключительно на подтверждение экстраординарного статуса опричников как «сверхлюдей», чья сила зиждется в их коллективной телесности, и отличающихся по своему внутреннему и внешнему статусу от «простых российских смертных».

В недавнем интервью Сорокин заметил, что «в последнее время больше всего его занимает вопрос, что такое насилие и почему люди не могут отказаться от него»^[1053]. Нам представляется, однако, что Сорокина интересует не столько насилие как таковое, но его социальные, метафизические и идеологические границы, те социальные и культурные предпосылки, которые ведут к ритуализации насилия в обществе. Взгляд Сорокина на насилие во многом отражает взгляды французских социальных мыслителей Жоржа Батая и Роже Кайуа, утверждавших, что в определенные исторические периоды – периоды, которые, согласно Кайуа, следуют за периодами войн или радикальных социальных трансформаций, сопровождающихся политическими репрессиями, – нарушение моральных табу становится центральным мотивом социального бессознательного. Кайуа определяет такие периоды специальным термином «праздник» и утверждает, что концепции войны и праздника структурно сходны друг с другом: они открывают собой период повышенной социализации, тотального обобществления орудий, ресурсов и сил; они прерывают собой время, когда индивиды действуют каждый сам по себе^[1054]. Праздник, как и война, превращает убийство из акта преступного в ритуальный и соответственно религиозно переживаемый акт, который интерпретируется коллективом скорее как жертвоприношение, нежели как простое убийство или насилие – и именно по этой причине не воспринимается как преступление. В той или иной мере реальность, представленная как Красновым, так и Сорокиным, может служить примером подобного «праздника» – как в первом, так и во втором случае мы имеем дело с первыми десятилетиями нового политического режима, который непосредственно следует за войной и политическим переворотом.

Однако сам способ изображения насилия в романе Сорокина резко отличается от изображения насилия у Краснова. Рассказчик Краснова красочно описывает положительные результаты политики насилия, и никогда – само насилие. Акты насилия в романе «За чертополохом» остаются абстрактными «дидактическими» примерами, в то время как «День опричника» позволяет читателю прочувствовать до мельчайших подробностей все его детали. Насилие в «Дне опричника» описано настолько ярко, натуралистично и экспрессивно, его количество «на душу

населения» столь велико, что читатель в какой-то момент начинает воспринимать сваливающиеся на него все новые и новые детали не как реальность, а как некий карнавальнй гротеск – от которого он начинает получать какое-то мазохистское удовольствие.

Коллективное «тело» опричнины Сорокина во многом повторяет образ гротескного «коллективного» тела, представленного М. М. Бахтиным в его знаменитом исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Фекалии, желудочные газы, сперма и прочие телесные выделения многократно обыгрываются Сорокиным, прочитываясь как метафизически, так и политически. Бахтин утверждает, что гротескный образ коллективного тела строится так, что любая его часть возрождается из смерти любой другой части^[1055]. Таким образом, коллективный сексуальный акт изнасилования – как ни чудовищно это звучит – может рассматриваться как коллективный ритуал, утверждающий торжество жизни. Агония смерти плавно перетекает в агонию жизни – в сексуальный процесс, непосредственно связанный с оплодотворением и зачатием.

Наиболее важным для понимания сорокинского диалога с Красновым представляется использование в обоих романах темы «мистического видения», связанного с изображением святого Георгия, убивающего змея. Как и для героев Краснова, для Андрея Комяги данный образ является центральным в его определении российского национального самосознания. Краснов не выходит за рамки традиционной «православной» интерпретации «мистического видения». Протагонист романа Коренев решает преодолеть непроходимую стену чертополоха после того, как трижды видит во сне юную красавицу, которую ему – Кореневу – суждено спасти от страшного Змия. Краснов однозначно демонстрирует читателю, что несчастная красавица – Россия, а змей, напавший на нее, – демократические и либеральные силы, ведущие к ее, России, падению и разрушению. Впав в наркотический транс, Андрей Комяга также видит «мистический» сон, однако в этом сне он сам, вместе со своими друзьями-опричниками, превращается в чудовищного многоголового Змея Горыныча. В теле змея они летят через океан с целью разрушить оплот демократии и либерализма – Соединенные Штаты. В какой-то момент читатель понимает, что тот же сон видят и другие опричники, так что видение Комяги принадлежит «коллективному подсознанию». При этом детали сна раскрываются читателю исключительно через декламацию главного героя – блестящую и абсолютно гротескную имитацию традиционной фольклорной поэзии:

А сидит глава моя головушка
Да на крепкой шее длиннехонькой...
А и рядом с моей головушкой
Шесть таких же голов извиваются...
А сидят-то те семь глав да на тулове...
Со хвостом тяжелым да извилистым...
А с боков на туле приземистом
Два крыла растут перепончатых.

Полетим мы нынче да по небушку
Все на запад напрямиком в страну дальнюю.
В страну дальнюю да богатую
По за морем-океяном пораскинувшемуся.

В той стране далекой терема стоят...
Все высокие, островерхие...
А живут в тех теремах люди наглые,
Люди наглые да безбожные...
Вся плюют они на святую Русь,
На святую Русь, на православную...

Пролетели мы третьих десять ночей,
Глядь, увидели ту страну безбожную...
Налетели мы тотчас, изловчились,
Стали жечь ее из семи голов (С. 92–96).

На наш взгляд, «коллективный» транс, заканчивающийся сценой изнасилования иностранки, скорее всего американки, огненной струей является центральной метафорой «Дня опричника». Квazисредневековый, «былинный» стиль повествования, секс, насилие, антизападный традиционализм и религиозная символика объединяются в едином кошмаре, который читатель должен интерпретировать сам: либо как политическое пророчество, либо как гротескную сатиру.

Бахтин утверждает, что карнавальная тенденция особенно отчетливо актуализируется в эпохи смены социальных и политических парадигм^[1056]. Очевидно, что и та гротескная интерпретация насилия, которую мы находим у Сорокина, связана не только со сменой эпох, представляемой

нам в самом романе, но и с современной российской социокультурной ситуацией, которую можно обозначить как «эпоху поисков новой Тотальности»^[1057]. Бахтин определяет язык Рабле как язык, существующий на стыке двух языковых эпох. Два языка представляют два мировоззрения – в результате их пересечения и формируется гротеск^[1058]. Язык Сорокина, в отличие от языка Краснова, не выходящего за рамки «классической» реалистической традиции XIX столетия, существует именно на границе лингвистических культур. Как уже было отмечено выше, рассказчик смешивает фольклорный говор с криминальным сленгом, постсоветский и советский языки – и эта смесь в значительной степени представляет не только лингвистический, но и культурный, и идеологический фон. Использование техники «сказа» позволяет читателю взглянуть на мир, в котором живет Андрей Комяга, его же собственными глазами, то есть увидеть его в качестве позитивной программы. Более того, форма «сказа» позволяет Сорокину репрезентировать рассказчика не как отдельного персонажа и даже не как представителя некой политической группы, но как представителя коллективного «мы» новороссийской опричнины, что расширяет масштаб социальной пародии, заложенной в тексте. К примеру, оба протагониста – и герой Краснова, и герой Сорокина – считают, что авангардная литература «вредна русскому человеку», и радуются обилию «традиционных», «народных» авторов на полках российских книжных магазинов. Однако, в то время как Краснов не дает нам возможности познакомиться с именами этих «традиционных», официально разрешенных к публикации писателей, Сорокин охотно делится ими с читателем – и имена Оксаны Подробской и Дарьи Адашковой моментально позволяют понять, как «мейнстримные» современные российские авторы легко встраиваются в неотрадиционалистские контексты – особенно если такое «встраивание» сопряжено с коммерческим успехом.

Ожидая исполнения смертного приговора в камере Лубянской тюрьмы, Петр Краснов не мог, скорее всего, и подумать, что спустя пятьдесят лет после его смерти его роман для многих в России станет сценарием вполне возможной и желанной действительности. Мы полностью согласны с теми критиками, которые утверждают, что книга Сорокина – это книга о циклическом повторении истории^[1059]. Однако, на наш взгляд, роман Сорокина содержит в себе намного больше, чем мрачное политическое предсказание. В первую очередь «День опричника» – это блестящая и чрезвычайно успешная деконструкция как утопического жанра (в котором написан роман Петра Краснова), так и национал-этатистской идеологии,

что повлияла на его возрождение.

Техногенная матка истории (Заметки о происхождении ключевого образа в фильме В. Сорокина «Мишень»)

Илья Кукулин

1. Значение «Мишени» как вытесненной травмы

Американский философ и литературовед Фредрик Джеймисон описал утопию как радикальную форму историзации настоящего времени^[1060]. По-видимому, эта интерпретация верна для любой утопии и антиутопии, но особое значение она приобретает при анализе фильма «Мишень», снятого режиссером Александром Зельдовичем по сценарию Владимира Сорокина. В этом фильме проблематизирована сама операция историзации, на которой основано утопическое (как и антиутопическое) воображение.

Фильм вышел на экраны Москвы ограниченным прокатом в сентябре 2011 года. До этого «Мишень» была показана на Берлинском и Московском кинофестивалях и на втором получила ряд наград от киножурналистов^[1061]. Однако реакция в прессе и интернете после выхода фильма на экраны была совсем не восторженной. Новый фильм или ругали в очень резких выражениях, или, реже, хвалили – но как-то растерянно. При этом фильм не вызвал никаких принципиальных дискуссий – ни в прессе, ни в интернете.

«Мишень» упрекали в затянутости и излишней обстоятельности (картина идет почти три часа), в том, что события в фильме нелогичны и их связь не объясняется, наконец, в том, что произведение Зельдовича и Сорокина получилось слишком рассудочным: «Впечатляющий, но все-таки проект – важного, фундаментального, очень своевременного произведения, по каким-то наверняка уважительным причинам оставшегося на стадии чертежей», – писал критик Роман Волобуев^[1062] (в том же духе высказались Станислав Зельвенский и Антон Долин).

Основным мотивом положительных рецензий была масштабность и общественная значимость проблематики фильма, которую, однако, почти никто не анализировал подробно. В основном критики ограничивались общими констатациями: «„Мишень“ – фильм, от которого нельзя просто отмахнуться, что в российском кино случается примерно раз в пятилетку;

большая, важная работа. Ее интересно рассматривать – все два с половиной часа. В нее вложено много остроумия, таланта и на редкость трезвого взгляда на вещи, о которых в нашей стране принято говорить «обтекаемо и с подвываниями» (Станислав Зельвенский^[1063]). Аналитики констатировали, что в фильме сведено воедино множество тем, причем одни считали это достоинством, а другие – недостатком: «„Мишень“ работает примерно как хороший толстый роман – стремится рассказать обо всем сразу» (Сергей Мезенов^[1064]), «Футуристический прогноз в молоко... (sic!) не единственный недостаток картины, в которую автор, по обыкновению многих российских режиссеров, решил вложить все и сразу. И про политическую ситуацию рассказать, и про любовь, и про вечную мучительную мечту о бессмертии, и о самой смерти» (Мария Кувшинова^[1065]).

Странное сочетание: фильм выглядит масштабным или, по крайней мере, очень амбициозным, но в чем его главная мысль, которая свела бы воедино разные сюжетные линии, аналитики сказать затрудняются.

Еще одна странность в рецепции фильма состоит в почти демонстративном отказе критиков обсуждать его политические коннотации – хотя картина явно сатирически изображает современный российский режим. По словам сценариста, Владимира Сорокина, изображенное в картине общество является своего рода визуализированной мечтой российских политических элит^[1066]. Картина шла в прокате осенью 2011 года, то есть как раз во время быстрой политизации российского общества – по крайней мере, той его части, которая живет в мегаполисах. Эта политизация «выплеснулась» в массовых демонстрациях протеста декабря 2011 – мая 2012 года. Нежелание в этих условиях комментировать политическую оппозиционность фильма – а таких комментариев почти не было не только в печатных медиа, но и в интернете – требует дополнительных объяснений.

Позволю себе изложить интерпретацию фильма, на которой основана эта статья. Фильм «Мишень» изображает российское общество недалекого будущего, 2020 года – точнее, современное, лишь слегка «замаскированное» под будущее – как радикально отчужденное от исторического процесса. Герои фильма, сами того не зная, пытаются вырваться из этого вневременного существования, но не имеют психологических возможностей для того, чтобы жить в истории. Историческому процессу в том обществе, которое изображено в фильме, если можно так сказать, некуда вернуться, для него нет психологического и

социального места.

Подобное понимание истории является новым для творчества Сорокина. Кроме того, этот неутешительный диагноз касается очень болезненных аспектов самосознания современного российского общества. Общественная ситуация конца 2011 года способствовала большему, чем прежде, социальному оптимизму, и столь безрадостные оценки выглядели неуместными и устаревшими. Поэтому критики фактически уклонились от обсуждения проблематики «Мишени». Оба этих обстоятельства – новизна подобной трактовки для Сорокина и ее «вытеснение» в критике – заставляют внимательнее присмотреться к происходящей в фильме историзации настоящего времени.

Смысловым центром фильма, «продуцирующим» мотив невозможного возвращения истории, является собственно образ Мишени. Для того чтобы объяснить его значения, прежде необходимо кратко изложить сюжет и прокомментировать его.

2. Сюжет фильма и его социально-политические параллели в «реальной» современности

Действие фильма, как уже сказано, происходит в условном 2020 году. Главные герои – люди состоявшиеся, богатые и востребованные. Министр природных ресурсов России Виктор (Максим Суханов) считает себя образцом успеха, о его жизни пишет книгу журналист, представляющий прессу новой сверхдержавы – Китая. Виктор ест только здоровую пищу, постоянно следит за собой и пользуется фантастическими техническими устройствами – например, очками, которые на самом деле являются прибором, показывающим точное, в процентах, соотношение добра и зла в каждом предмете или человеке. Однако жена Виктора Зоя (Джастин Уодделл), столь же ухоженная, как и он, несмотря на богатство, считает свою жизнь бессмысленной.

Супруги узнают, что далеко в горах Алтая находится Мишень – научно-технический объект, построенный в советские времена для улавливания космических элементарных частиц. Тот, кто проведет внутри Мишени всего одну ночь, приобретет вечную – или, во всяком случае, очень долгую – молодость и заново ощутит осмысленность того, что с ним или с ней происходит. Супруги решают отправиться к Мишени. Вместе с ними едут Николай (Виталий Кищенко) – офицер таможни и спортсмен-любитель, с которым Зоя знакомится на ипподроме, брат Зои, разбитной

медиашоумен Митя (Даниил Козловский), комментировавший для телепередачи те самые скачки, в которых участвовал Николай.

После долгого и сложного путешествия (самолет, вертолет, автомобиль) герои фильма добираются до полузаброшенной деревни, рядом с которой находится Мишень. Жители деревни наживаются на выгодном соседстве: и ночлег, и еда стоят астрономических денег. В единственной в деревне столовой работает женщина по имени Тая (Нина Лощинина), которая выглядит лет на 20 с небольшим, хотя говорит, что ей 52, – она провела ночь в Мишени, когда ей было 19 лет. В деревне они встречают еще одну путешественницу из Москвы, прибывшую с той же целью, – Анну, ведущую радиокурсов китайского языка, – как выясняется, Митя давно влюблен в ее голос.

Мишень оказывается огромным (на вид – не меньше километра в диаметре) железобетонным диском, вмонтированным в землю в горной котловине. В середине диска – отверстие, в которое необходимо спуститься для перерождения. Герои спускаются и обнаруживают под поверхностью диска бездонный колодец, а вокруг него – бетонную камеру, где и сидят в течение ночи. Вид персонажей, привалившихся друг к другу, их испуганно-раздраженное настроение, сумеречное освещение, общая атмосфера таинственности и непредсказуемости – все это вызывает отчетливые и явно предусмотренные авторами фильма ассоциации с фильмом А. Тарковского «Сталкер» – точнее, со сценой в преддверии комнаты, где исполняются желания.

Утром герои выходят на поверхность земли и возвращаются в Москву, прихватив с собой Таю, с которой у них складываются странные отношения – они одновременно берут на воспитание эту «дикарку», по отношению к которой чувствуют себя коллективным «профессором Дулиттлом» (особенно к этой позиции склонна Зоя), и воспринимают ее как талисман, свидетельствующий о том, что Мишень действует. Вскоре выясняется, что Мишень оказала на персонажей фильма гораздо большее влияние, чем они предполагали. Герои перестают стесняться (или, может быть, не могут сдерживать) ненависти к опротивевшим им социальным конвенциям.

Здесь необходимо заметить, что общественно-политическая жизнь в изображенной в фильме будущей России – тотальный симулякр, она описана в полном соответствии со статьей Б. Дубина «Симулятивная власть и церемониальная политика», в которой анализируются особенности политической культуры современной России:

Общезначимое (интегративно-символическое) [для российских граждан 2000-х] не соотносится с реальной повседневностью и в этом смысловом контексте, можно сказать, не обладает «реальностью», тогда как реально происходящее все больше отделяется от области общих смыслов, то есть как бы не имеет универсальной значимости. Символическая принадлежность к виртуальному «мы» в подобных ситуациях (телевидение, которому большинство россиян отдают практически все свободное время, не столько задает подобную позицию, сколько ее технически объективирует и регулярно поддерживает) не влечет за собой практическую включенность в повседневное взаимодействие и реальную связь с каким бы то ни было другим, с обобщенным Другим. <...> ...симулятивным языком публичной политики выступает язык «всех», монополизованный правящей верхушкой в собственных интересах сохранения власти, а его обратная сторона – агрессия по адресу любого, кто от подобного «большинства» отклоняется. <...> На данной... фазе [развития общества] обеспечение «общего» взяли на себя менеджеры массмедиа, пиарщики и консультанты...^[1067]

На героев «Мишени» «дают» не только обычные общественные условности, но и необходимость принимать участие в циничных ритуалах «гражданского участия». Так, Митя ведет на телевидении кулинарно-политическое шоу, в котором встречаются сторонник политической вестернизации и националист-консерватор, но оба они, по-видимому, не спорят «взаправду», а лишь исполняют взятые на себя роли. Согласно работам Ж. Бодрийяра и П. Бурдьё, такое превращение взглядов в симулякр вообще характерно для современных медийных репрезентаций политики^[1068], однако сюжет фильма увязывает имитационное «гражданское участие» именно с российской ситуацией. Например, в своем исполнении роли Мити Даниил Козловский пародирует популярнейшего сегодня российского телеведущего Андрея Малахова – как сказал в одном из интервью А. Зельдович, это было сделано по прямому указанию режиссера: так он совершенно по формальному поводу цитирует в своем шоу «Воспоминания» Надежды Мандельштам, словно бы демонстративно не помня о мрачном смысле приводимых им слов^[1069]. Я позволю себе согласиться с неявным допущением создателей «Мишени»: действительно,

степень имитационности в телевизионной репрезентации российской публичной жизни принципиально выше, чем в аналогичных сферах других европейских стран. К этому «фоновому» знанию зрителя и обращены сцены публичной жизни – собраний, презентаций, домашних праздников, – представленные в фильме.

Другим важным элементом фона для происходящих событий является тотальная коррупция. Так, важнейшей функцией таможенника Николая является получение взяток с водителей китайских грузовых трейлеров, проезжающих через всю Россию по суперсовременной трассе Гуанчжоу – Париж (фигурирующей также в романе Сорокина «День опричника») и ловля китайских гастарбайтеров-нелегалов, чьи хозяева потом должны откупаться от силовиков. Сцена ловли нелегалов – на разбегающихся по степи людей охотятся с мотоциклов, набрасывая на них сети, как на диких животных, – сопровождается музыкой Л. Десятникова, аллюзивно отсылающей к «Полету валькирий» Р. Вагнера. Такое сопровождение, равно как и различие в этническом типе персонажей (полицейские-европейцы ловят людей азиатской внешности), превращает эту сцену в развернутую аллюзию на «неоколониалистский» эпизод атаки вертолетов американских ВВС на вьетнамскую деревню из фильма Ф. Ф. Копполы «The Apocalypse Now» (1979), сопровождающийся именно музыкой «Полета валькирий».

Тая рассказывает, что тридцать лет назад (очевидно, в 1990 году) дала обещание своему возлюбленному, также прошедшему через Мишень, разойтись с ним на тридцать лет и вновь встретиться в Москве, «чтобы отвыкнуть» и вернуть былую силу взаимного влечения. Она действительно встречает своего бойфренда (О. Ягодин) ночью у Большого театра и вместе с ним исчезает из повествования.

Герои начинают бунтовать против своего, казалось бы, чрезвычайно благополучного положения в обществе. Между Зоей и Николаем завязывается роман – здесь возникает первая из многочисленных отсылок к сюжету «Анны Карениной» Л. Толстого: жена высокопоставленного чиновника влюбляется в офицера, принимавшего участие в скачках. Однако, в отличие от сюжета Толстого, персонажи встречаются почти в открытую. Митя устраивает чудовищный перформанс во время съемок своего кулинарного телешоу, предлагая гостям студии пить его, Митину, кровь. После этого телевизионное начальство требует от телеведущего, чтобы он исчез из Москвы куда угодно в течение суток, – и шоумен бежит, прося свою возлюбленную Анну ждать его несколько десятилетий. Виктор, открывая стенд своего министерства на международной выставке,

произносит речь, сначала странную, а затем политически опасную: сперва он сообщает, что необходимо добывать ископаемые, содержащие только добро (очевидно, видимое через его очки) и истину, а после, в ответ на недоуменный вопрос журналиста о том, что это за ископаемые, начинает разоблачать коррупционные схемы в «своей» отрасли добычи природных ресурсов. Этот эпизод отсылает к очень болезненной для современной России проблеме – коррупции в сфере добычи и транспортировки нефти и газа. Николай, оскорбленный во время встречи-«стрелки» молодым, но влиятельным китайским мафиози – видимо, сыном крупного начальника или главы преступного клана, – убивает его, после чего вынужден бежать из России в кузове трейлера, едущего на запад, в Европу. Наконец, Виктор устраивает пирушку для нищих, которых собирает на свою загородную виллу со всей округи. Несколько бомжей насилуют Зою. После чего один из нищих наносит Виктору смертельный удар куском железной трубы, и герой умирает в объятиях Зои – примиренным и просветленным. Сцена «бала нищих», при всем ее барочном изобразительном блеске, кажется, возмутила некоторых кинокритиков, которые сочли ее немотивированной. Никто из них не заметил, что происходящие во время «бала» события точно предсказаны в начале фильма: сексуально неудовлетворенной Зое снится, что ее насилует несколько мужчин, а Виктор после сексуального акта говорит Зое, что будет счастлив, когда его жена полюбит его нищим, и тогда он сможет спокойно умереть. Однако герои не вспоминают этих предсказаний.

После гибели Виктора Зоя кончает с собой, бросившись с моста под поезд, замыкая таким образом аллюзии на сюжет «Анны Карениной». Завершается же фильм эпизодом, в котором спокойная Анна смотрит с горы на Мишень: она сменила Таю на «должности» официантки деревенской столовой – видимо, скрываясь от врагов Мити и ожидая его, как Тая ждала своего бойфренда. Анна в фильме оказывается неожиданным аналогом толстовского Левина, потому что других благополучных судеб в «Мишени» нет.

По сути, в своем произведении Сорокин и Зельдович изобразили бунт политических и медийных элит – то событие, которое именно в 2012 году стали энергично предсказывать оппозиционные политические обозреватели. Этот бунт изображен в фильме как *безуспешный*. Возможно, после массовых манифестаций протеста, прошедших во многих городах России с декабря 2011 по май 2012 года, Сорокин и Зельдович показали бы бунт элит иначе, но стоит понять, какие причины казались авторам «Мишени» способными его подорвать в 2005 году, когда был написан

сценарий.

Герои фильма не знают, во имя чего, ради какой цели нужно бунтовать против социальных конвенций. Видимо, Мишень дала всем им стремление ощутить полноту жизни «здесь и сейчас», но не помогла прояснить цель своего существования.

Почему такое прояснение для них для всех оказалось невозможным? А. Зельдович, по сути, ответил на этот вопрос в одном из интервью, сказав, что рекламным слоганом фильма могла бы стать фраза: «Бог – не супермаркет!» Действительно, герои воспользовались чудом просто как дорогой медицинской услугой. Фильм начинается с манифестарной отсылки: Виктор собирается на работу и одновременно произносит длинный монолог о том, какие он применяет средства для того, чтобы быть здоровым: например, не пьет никаких возбуждающих напитков, даже зеленого чая, только теплую очищенную воду. Эта сцена – развернутая аллюзия на знаменитое (среди киноманов и социологов рекламы) начало фильма... «Американский психопат», в котором главный герой, как выясняется впоследствии, – холодный серийный убийца, принимает утренний туалет и одновременно рассказывает о том, какими средствами мужской косметики он считает правильным пользоваться.

Но все же объяснение Зельдовича выглядит недостаточным: из него остается неясным, почему источником перерождения (= Божьим даром?) в фильме становится объект, построенный в советскую эпоху, о которой Сорокин в интервью не раз отзывался резко критически. Предположение о важности этого временного «лага» подтверждается, если изучить культурные традиции и контексты, наиболее важные для нового фильма.

3. Автоконтексты

3.1. Другая «Мишень»

Критик Михаил Осокин, автор весьма поверхностной статьи о фильме «Мишень», тем не менее был единственным из аналитиков, кто обратил внимание на важное обстоятельство: название фильма совпадает с названием рассказа Сорокина, написанного *в том же году, что и сценарий*, но на совершенно другой сюжет^[1070]. Это совпадение прокомментировал Александр Зельдович:

...название пришло не из рассказа – это технический термин.

Причем, когда мы [с Сорокиным] начали писать сценарий, мишени тоже не было и в помине. Были персонажи, и было ощущение, что все они должны куда-то поехать. И там должно быть Нечто. И это Нечто должно с ними что-то сделать. Мы стали думать, что это, собственно, может быть. И в итоге возникла Мишень [\[1071\]](#).

Ни Осокин, ни Зельдович не упоминают о двух аспектах рассказа: он посвящен режиссеру Ивану Дыховичному, который прежде тоже поставил фильм по сценарию Сорокина («Копейка», 2002); в 2010 году этот рассказ был включен в сборник коротких произведений Сорокина «Моноклон». И то и другое существенно. Посвящение указывает на связь рассказа с кинематографическим контекстом. «Моноклон» же составлен из текстов (рассказы и одна пьеса), ранее публиковавшихся в периодике или интернете и отобранных по двум критериям. Вошедшие в книгу сочинения демонстрируют, как советское прошлое вторгается в постсоветскую «мирную» жизнь, свидетельствуя о ее травматической «поврежденности», или, реже, само по себе обнаруживает катастрофическую подоплеку без явной сюжетной связи с современностью. «Мишень», переименованная в сборнике в «Путем крысы» (очевидная отсылка к стихотворению В. Ходасевича «Путем зерна», также основанному на сюжете нового рождения), относится к этой второй категории [\[1072\]](#).

Действие рассказа происходит в 1949 году. Его главный герой Гошка Синаев по прозвищу Скелет – мальчик-подросток, чей отец, вернувшись с фронта хромым, раненным в бедро [\[1073\]](#), покончил с собой, бросившись в трубу котельной. Это аллюзия на Эмпедокла Акрагантского, который бросился в кратер вулкана Этна, чтобы его почитали как бога. После гибели от Синаева-старшего остается записка с одним, хотя и составным словом: «Отбойхромой!» Есть «вулканический» мотив и в «Мишени»: главный герой фильма Виктор с детства мечтал быть вулканологом и получил соответствующее образование.

Гоше снится сон о том, как он пытается и не может спасти своего отца от самоубийства, он просыпается с тяжелым чувством. После школы он видит своих трех одноклассников-хулиганов, которые ловят крыс и жгут их на костре, выменивает у них крысу на стеклянный шарик, крыса ведет его за собой по дороге, потом убегает в кусты. Гоша оказывается на поляне, где едят трое нищих бродяг (ср. «бал нищих» в финале фильма Зельдовича и Сорокина), которые разделяют с ним свою трапезу из собранных где-то

объедков. Нищие с непонятной настойчивостью требуют от Гошки, чтобы он съел кусок рафинада. Гошка собирается его съесть, как вдруг начинается гроза и мальчик видит перед собой своего умершего отца, но тут же понимает, что это не его отец, а мишень для стрельбы и у нее пробита дыра в груди (= нет сердца). Гошка просовывает в отверстие руку и кричит в лицо мишени: «Отбойхромой!»

Сценарий Сорокина сводит воедино два мотива, разделенные в рассказе. Синаев-отец, бросаясь в трубу, словно бы возвращается навсегда в материнскую утробу (это особенно подчеркнуто в описании сна Синаева-сына), а потом за ожившего Синаева принимают неживую мишень. В сценарии технологический объект называют Мишенью, и герои помещаются в ее камеру, проходя через небольшое отверстие – словно бы проходя через родовые пути в матку, но не живую, а железобетонную.

В этой «матке» находится бесконечно глубокий колодец. Рискну предположить, что этот образ отсылает к первым строкам романа Томаса Манна «Иосиф и его братья»:

Прошлое – это колодец глубины несказанной. Не вернее ли будет назвать его просто бездонным?

Так будет вернее даже в том случае и, может быть, как раз в том случае, если речь идет о прошлом всего только человека, о том загадочном бытии, в которое входит и наша собственная, полная естественных радостей и сверхъестественных горестей жизнь... [\[1074\]](#)

У рассказа и сценария есть еще два совпадающих мотива. Первый – это непроясненная роль прошлого, которое возвращается в настоящее: в рассказе таким посланцем прошлого становится неуспокоенная душа отца, в сценарии – собственно Мишень. Второй – указания на космический и/или трансцендентный уровень происходящего. По-видимому, прошлое, чье отношение к настоящему не прояснено, для Сорокина выступает как аналог иррациональных сил – как космических, так и скрытых в глубине человеческой психики.

3.2. «Hochzeitsreise»

Пьесу «Hochzeitsreise» Сорокин написал в 1994–1995 годах. Один из ее героев, бывший психиатр Марк, эмигрировавший из России в Германию

(впоследствии персонаж с такими же именем и профессией появится в сорокинском сценарии кинофильма «Москва»), произносит монолог:

Я об одном жалею. <...> Что я не состоялся в Германии как психиатр. Маша, какой здесь материал! После русских шизоидов, которыми я объелся, которыми я сыт по горло, – немецкие невротики! Это... как устрицы после борща! Здесь все пропитано неврозом – политика, искусство, спорт. Это разлито в воздухе, на площадях, в университетах, в пивных...

Анализируя пьесу, философ Михаил Рыклин интерпретировал «борщ» как метафору России и одновременно – иррационального, «медиумического» творческого метода раннего Сорокина, а «устрицы» – как метафору Западной Европы и одновременно – авторского, планирующего начала^[1075]. По мнению философа, сюжеты Сорокина в 1990-е годы (это писалось до публикации «Голубого сала») стали более рациональными и «управляемыми», в духе европейской литературы, и это угрожает элиминировать непредсказуемость и суггестивность, прежде характерные для произведений писателя. Рыклин говорит об этом, используя избранную им кулинарную метафорику: «Устрицы угрожают борщу, хрустальный поросенок – холодцу»^[1076].

В «Мишени» Сорокин (почти наверняка прочитавший статью Рыклина^[1077]) подхватывает эту интерпретацию и даже усиливает ее. Шоумен Митя в своей кулинарной телепередаче предлагает националисту-консерватору приготовить борщ, а западнику – устрицы. После чего, к недоумению и явному неудовольствию обеих персонажей передачи, соединяет то и другое в огромной ванне, провозглашая, что будущее России – в объединении автохтонных и западных культурных тенденций. Понятно, что полученная смесь несъедобна или, во всяком случае, вряд ли вкусна.

«Борщ и устрицы» – очевидная автоцитата. Однако между пьесой и фильмом есть более глубинная и более важная перекличка. Сюжет пьесы – история садомазохистских эротических отношений между московской интеллигентной еврейкой Машей Рубинштейн, дочерью сталинской следовательницы Гальпериной, и немцем Гюнтером фон Небельсдорфом, сыном эсэсовца, который требует от Маши, чтобы она его секла, наказывая за вину его отца перед евреями. Согласно плану Марка, для исцеления сексуальных комплексов фон Небельсдорфа нужно, чтобы Маша надела форму следователя НКВД, а Гюнтер – форму эсэсовца и чтобы они занялись сексом в этой одежде на месте бывшей резиденции Гитлера –

замка Бергхоф на горе Оберзальцберг, где некогда покончил с собой отец Гюнтера. План этот срабатывает, но лишь на время – после катастрофического происшествия^[1078] фон Небельсдорф-младший вновь неспособен заниматься «обычным» сексом. Однако на более глубинном уровне причиной возвращения Гюнтера к мазохистской невротизированности является его стремление некритически, неотрефлексированно вернуться к традициям своего рода. Сразу после временного исцеления молодой аристократ сообщает Маше, что они должны заключить брак в родовой часовне фон Небельсдорфов, где на протяжении многих поколений во время церемонии жених произносит фразу «Свяжи свою жизнь с Туманом»^[1079], а невеста отвечает «Твой дом не будет пуст!». Во время поездки к часовне герои и попадают в автокатастрофу.

Завершается пьеса сюрреалистически. На сцене появляются в свадебных одеждах две пары: Гюнтер и Маша, и два палача, родом из тоталитарного прошлого, – фон Небельсдорф-старший и следователь Роза Гальперина. Таинственные существа-призраки, «лишенные признаков пола», возглашают: «Свяжи себя с Туманом!», а все персонажи хором отвечают им: «Твой дом не будет пуст!»

Смысл этой пьесы-притчи достаточно прозрачен. От травматического прошлого нельзя освободиться только с помощью психоаналитического «отыгрывания», которое, собственно, и предлагает Марк. Каждому выходцу из тоталитарного общества необходимо понять, каково соотношение его «я» с этим прошлым, – и тем самым сделать свою биографию частью сплошной, не разорванной, но делящейся истории, основанной на том, что каждое следующее поколение осмысляет свою связь с предшественниками. Но Гюнтер понять этой связи не может (и поэтому, освободившись от невроза, пытается некритически вернуться к донацистским традициям своего рода), а Маша – не хочет, так как не чувствует вины за свою мать (психологическую разницу между тем, как два героя воспринимают родительскую вину, детально проанализировал М. Рыклин в указанной статье).

Замок, построенный на месте гитлеровского Бергхофа, где герои принимают наркотики и занимаются сексом, выполняет в пьесе Сорокина функцию места магического преобразования – подобно Мишени. Это место – «отцовское», как в рассказе «Мишень», а не «материнское», как в фильме. Мишень в наибольшей степени во всем творчестве Сорокина (кроме разве что волшебной машины из романа «Сердца четырех») представляет

буквально образ перерождения, при котором человек словно бы входит в материнскую утробу и рождается вновь, как в обряде инициации по В. Я. Проппу.

3.3. «Китайский» цикл

Фильм «Мишень» входит в цикл футурологических произведений Сорокина, в которых изображен «синоцентрический» мир. Китай в этом воображаемом мире занимает место мирового лидера, по своему влиянию соответствующего США во второй половине XX века: в русском языке полным-полно заимствований из китайского, из Китая приходят моды на технологии, кулинарию, стиль отношений и т. п. Первым произведением из этого цикла можно считать роман «Голубое сало», потом последовали явно «отпочковавшийся» от него рассказ «Сонcretные», роман «День опричника» и книга рассказов «Сахарный Кремль».

За время написания цикла образ Китая в произведениях Сорокина изменился. Если в «Голубом сале» и «Сонcretных» эта страна предстает как технократическая утопия, хотя и иронически изображенная, то в «Дне опричника» подчеркивается экономически подчиненное и одновременно паразитическое положение России по отношению к Китаю: Россия оказывается транспортным придатком восточного соседа, а российские «силовики» занимаются бесконечным вымогательством взяток у китайских коммерсантов. Есть в романе указание и на репрессивный характер китайского политического режима: герой-повествователь «Дня...», опричник Комяга, упоминает, что за используемых им рыбок, оказывающих наркотическое воздействие, в Китае его ждала бы смертная казнь.

Этот сдвиг легко объяснить как переход от репрезентации одного медийного мифа к репрезентации другого. В конце 1990-х годов экономисты и политологи разных стран предсказывали, что Китай станет сверхдержавой XXI века^[1080]. В 2000-е годы в российских оппозиционных медиа распространилась мысль о том, что Россия, поставляющая нефть в Китай, становится его сырьевым придатком и вдобавок попадает в зависимость от страны с авторитарным режимом. То есть Китай в произведениях Сорокина все больше напоминает не будущее, а современное состояние этой страны.

Сценарий фильма «Мишень» написан до «Дня опричника», а сам фильм закончен после этого романа. В «Мишени» образ Китая еще раз снижается: Китай – по-прежнему технологический лидер мира (часть

съемок наиболее фантастических урбанистических пейзажей производилась в Шанхае), но он – и страна, связанная с Россией межграничным криминальным бизнесом, и поставщик рабочих-нелегалов, то есть функционально оказывается эквивалентным нынешнему Таджикистану. Изображенная в фильме элита зависит от Китая, но ее сознание – колониалистское и одновременно барское, презрительное по отношению к любым «плебейм». Во время охоты на нелегалов Николай дает Зое выстрелить из пушки, набрасывающей на бегущих людей сеть, она стреляет с восторгом и хочет немедленно заняться сексом с Николаем – они делают это в фургоне, перевозящем связанных мигрантов, не стесняясь, как если бы это были животные. Непосредственно до этого в фильме идет сцена, в которой Виктор открывает подземный секретный завод по обогащению руния – вымышленного металла, очень редкого и очень дорогого. Когда ему показывают три крошечных и очень дорогих слитка руния, Виктор забирает их себе, а на вопрос ошарашенного заведующего лабораторией «Мне же надо отчитаться?» – министр природных ресурсов невозмутимо бросает ему «Передо мной уже отчитался». Герои «Мишени» относятся к окружающим их людям то ли как колонизаторы к покоренному населению, то ли как крепостники к своим крестьянам (и чужим – в случае китайцев-нелегалов).

4. Эволюция образа истории в творчестве Сорокина

В произведениях Сорокина раннего, советского периода история предстает в первую очередь как симулякр, тотальный миф, порожденный соцреалистическими дискурсами. Например, в книгу-коллаж «Норма» включен цикл новелл, основанных на одном и том же приеме – буквальной реализации метафоры, положенной в основу популярной советской песни или пропагандистского лозунга. В этом цикле мирно соседствуют издевательства над метафорическими клише «сталинского», «хрущевского» и «брежневского» времени происхождения. Кажется, единственное исключение – антитоталитарная новелла «Падеж», входящая в ту же книгу: она представлена в книге как произведение неизвестного автора, написанное в 1948 году. Учитывая признания Сорокина в юношеской любви к Дж. Оруэллу, скорее всего, дата выбрана не случайно: в этом году Оруэлл написал роман «1984». Характерно, что герои «Нормы», нашедшие рукопись новеллы, стараются забыть о ней как о страшном сне.

История как реальность появляется в произведениях Сорокина в

постсоветское время, сначала – в произведениях «немецкого» цикла: «Месяц в Дахау» и особенно «Hochzeitsreise». И реальность эта – травматическая.

Такой переход попытался объяснить в статьях 1997–1998 годов Михаил Рыклин: он предположил, что в основе – замена «медиумического», постмодернистского по сути типа авторства «обычным» модернистским, планирующим авторством. Я полагаю, что более точным было бы другое объяснение: произведения Сорокина советского периода основаны на логической организации времени повествования, а постсоветского – на миметической.

Логическая организация времени повествования означает, что время в ранних произведениях Сорокина является эпифеноменом, порожденным последовательностью превращения дискурса из авторитетного и беспроблемного – в «дикий» и агрессивный. В некотором смысле ранние произведения Сорокина лишены времени, события в них – симультанты. А миметическая организация означает, что в постсоветских произведениях время повествования так или иначе соответствует общему, «внетекстовому» времени мира.

Первоначально Сорокин строил свои произведения как разрушение или демонстративную трансформацию нормативного, заведомо авторитетного дискурса – «соцреалистического», «русской классики XIX века», «европейской классики» или медицински-психиатрического (последние два из перечисленных вступают в конфликтные отношения в пьесе 1990 года «Дисморфомания»). Дискурс обнаруживал скрытые за ним насилие, связь с сексуальностью и/или архаическими ритуалами, подчеркивающими телесность, – в первую очередь ритуалом жертвоприношения (ср., например, рассказ «Заседание завкома»). Для истории в таком письме просто не было места.

В постсоветское время Сорокин переносит в российский контекст разработанную в ФРГ проблематику коллективной исторической травмы – в «Hochzeitsreise» Марк пересказывает ее Маше в виде популярной лекции, но глумливым, нарочито циничным тоном, демонстративно «убирая» из проблематики травмы этические вопросы, поставленные К. Ясперсом в его книге «Вопрос о вине».

Современная Германия напоминает мне человека, впервые пережившего состояние аффекта. <...> Аффектированный человек совершает странные и страшные вещи, а потом ничего не помнит. Так вот. Жил такой культурный, добропорядочный

господин, ходил по будням в свою контору, по воскресеньям – в кирху. Ходил, ходил, а потом вдруг в один прекрасный день выскочил на улицу, стал бить витрины, собак, людей. Поджег чего-нибудь. Кричал. А потом насрал себе в штаны и заснул. А когда проснулся, ему подробно рассказали, что он делал. Дали каких-то пилюль, прописали водные процедуры. И вроде все прошло. Но. Стал он с тех пор всего бояться: витрин, людей, собак. У него закурить спросят, а он спичку зажечь не может – ему поджог мерещится. Но с Германией-то обошлись круче, нежели с этим господином. Ей не пилюли прописали, а плеть. И высекли всем миром. Да так, как никого никогда не секли.

Как ни странно, Сорокин стал едва ли не первым российским писателем, кто после «Жизни и судьбы» Василия Гроссмана (при всей противоположности поэтик Гроссмана и Сорокина) вернулся к эксплицитному обсуждению вопроса: если нацизм и сталинский социализм были эстетически и этически похожи, то могут ли – и должны ли – перекликаться и формы преодоления этих двух типов тоталитарного сознания?

В дальнейшем Сорокин продолжил эксперименты с образами истории. В романе «Голубое сало» и либретто оперы «Дети Розенталя» история предстает как деградация: на место классиков приходят их клоны, влачащие жалкое существование («Дети Розенталя») или используемые как сельскохозяйственные животные для получения мощного наркотика – голубого сала. Кажется, до сих пор никто не сравнил эту художественную схему исторического процесса с историософией В. Беньямина, представленной в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» – с оговоркой о том, что «технически воспроизводимыми» Сорокин в своих «мысленных экспериментах» счел не только произведения искусства, но и их авторов. Таким образом, Сорокин в своих произведениях экспериментирует с разными видами историософии, предполагающей, что а) история не сводится к дискурсу; б) у нее есть собственный смысл или, по крайней мере, содержание.

Миметичность времени в новых произведениях Сорокина на примере «Моноклона» описал критик Мартын Ганин:

И в «Моноклоне», и в «Заносе», и в «Тимке», где также сохраняется двухчастная (в последнем случае более сложная) структура, – там, где раньше находилась железобетонная

конструкция идеологического или литературного (или обоих) дискурса, теперь находится более или менее реальная жизнь, чуть утрированная. Шествие тысяч молодых людей, переодетых космонавтами, по Ленинскому проспекту – почти из новостей. Милиционер, убивающий посетителей супермаркета... – это просто из новостей (намек на майора Д. Евсюкова. – И. К.). Бизнесмен, которому снится кошмар о том, как он приносит жертву идолу Медвепуту, – тоже, кажется, ничего из ряда вон выходящего^[1081].

Во всех этих ситуациях миметическое время появляется по одной и той же причине. В постсоветское время из культуры исчезла идея авторитетного дискурса, есть только дискурсы, которые *стремятся* к авторитетности. Писатель должен прозреть в них это стремление. Такое вглядывание стало свойственно в постсоветское время не только Сорокину, но и, например, Дмитрию А. Пригову. Однако Сорокин создал другую, чем Пригов, «авторскую» сюжетную схему. В его произведениях претендующий на главенство дискурс персонализируется, отождествляется с одним персонажем или с их группой. Этот персонаж вступает в конфликт с каким-то иррациональным явлением, и исход конфликта всегда непредсказуем. Кроме того, дискурс или даже человеческое самосознание как таковое в постсоветском творчестве Сорокина то и дело предстает как сопряжение несоединимых начал – воплощенная катахреза, которая в ситуации кризиса может распасться на составные части. (Не случайно Маша из «Hochzeitsreise» «при случае»^[1082] расщепляется на двух человек – Машу-1 и Машу-2.)

В произведениях сборника «Моноклон» в основе такой катахрезы лежит травма, всегда выявляемая через отсылку к советской истории, например в пьесе «Занос» – в рассказе о чудовищном случае в ГУЛАГе (убийство охранниками заключенного, который оказывается внешне очень похожей на мужчину женщиной, – в ее вагине найден шарик из слоновой кости с надписью по-китайски, которая в контексте пьесы может быть оценена как пророческая).

Испытание и крах дискурса есть элемент «нормальной» общественной жизни, публичной борьбы, но в постсоветской ситуации такая борьба часто ведется без правил. Именно это и изображает Сорокин, понимая отсутствие правил как *действие правил иррациональных, трансцендентных*. Его рассказы и пьесы часто изображают, как готовый дискурс или худо-бедно налаженная душевная жизнь сталкиваются с непредсказуемой жестокой

силой и оказываются бессильными – или вынуждены мутировать, стать иными. Разрушение дискурса соотносится в постсоветское время не только с возможностями деконструкции или насильственной трансгрессии как умозрительных операций, но и с аналогичными событиями в «реальном» мире. Благодаря открытию такого рода сюжетов в сочинениях Сорокина и появляется миметическое время и представление об истории как процессе, не укладывающемся только в границы дискурса.

5. Аллоконтексты: «Мишень» на пересечении историко-культурных традиций

Образ Мишени в фильме Сорокина и Зельдовича может быть рассмотрен в контексте трех важных тенденций современной культуры, при этом со всеми этот образ соотносится полемически.

1. Мишень – это продукт советских научных разработок – по-видимому, секретных. В современной российской массовой культуре с секретными исследованиями советских времен ассоциируется *тайное знание*, одновременно демоническое и спасительное. *Советская наука предстает как род магической практики*. Наиболее прямолинейно эта ассоциация выражена в популярном российском кинобоевике «Черная молния» (2009, режиссеры – Александр Войтинский и Дмитрий Киселев): его герою достается автомобиль «Волга», усовершенствованный в тайной советской лаборатории и превратившийся в ретровариант машины Джеймса Бонда. С помощью этого чудо-устройства главный герой фильма наказывает злодеев и спасает от них целый район Москвы. Но у Сорокина даруемые Мишенью чудеса не приносят людям счастья.

Первым – до фильма «Мишень» – вариантом секретного научного объекта у Сорокина стала лаборатория по выведению клонов писателей, описанная в романе «Голубое сало». Полученный в этой лаборатории препарат тоже никого не спас и никому не принес счастья – кроме душевно ничтожного красавчика, в которого влюблены фантазматически преображенный Сталин и ученый Борис Глогер: юноша надевает на пасхальный бал модную накидку, сделанную из тончайших пластин голубого сала.

2. Мишень – архаический (с точки зрения героев) объект, находящийся в отдаленном от столицы месте и связывающий человека с космосом. При таком описании Мишень разительно напоминает Аркаим – развалины древнего городища, круглого в плане (!), построенного приблизительно в XVIII–XVII веках до н. э. Археологические раскопки в Аркаиме были начаты в 1987 году, то есть в конце советской эпохи. Городище находится в степной зоне Южного Урала, в Челябинской области, и является особо чтимым локусом для последователей современных синкретических культов: представители некоторых (далеко, впрочем, не всех) российских вариантов нью-эйджа считают, что Аркаим – место, в котором особенно ощутимы «космические энергии». В 2000-е годы городище стало популярным местом «эзотерического туризма», напоминающего паломничество героев «Мишени», но куда более массового^[1083]. Очевидно, что и с мифологией Аркаима фильм Сорокина и Зельдовича вступает в полемические отношения: Мишень не связана с древними культурами, с которыми поклонники связывают Аркаим, это сугубо светское сооружение, хотя и оказывающее чудотворное воздействие.

3. Трансформация человеческой телесности в «Мишени» происходит в заброшенном пустом помещении. Ближайшим аналогом такого помещения, как уже сказано, является Комната в Зоне в фильме Тарковского «Сталкер», предваряющая загадочное помещение, дающее человеку возможность исполнить все его желания. Переключку между «Мишенью» и фильмом Тарковского критики обсуждали неоднократно, начиная с первого же фестивального показа «Мишени». Журналист Ольга Соболевская сочла даже, что картина Сорокина и Зельдовича не добавляет ничего нового к основной мысли фильмов Тарковского «Солярис» и «Сталкер» – о беззащитности человека перед вытесненными психическими силами, скрытыми в его подсознании^[1084]. Однако есть основания полагать, что по сравнению с произведениями Тарковского в «Мишени» есть одно важное новшество: Мишень как объект не только трансцендентна, но и исторична.

Функцию Мишени в фильме можно определить как *квазисакральное пространство*, или «секуляризованную модель» сакрального пространства.

Для интерпретации этого пространства продуктивно использовать концепцию образа-парадигмы, предложенную современным искусствоведом Алексеем Лидовым. «Образ-парадигма принадлежит визуальной культуре – он видим и узнаваем, – пишет Лидов, – но при этом... не формализован в виде изобразительной схемы и не сводится к иллюстрации того или иного тезиса. В этом отношении образ-парадигма напоминает метафору, которая теряет смысл при... расчленении ее на составные элементы»^[1085].

Первоначально Лидов предложил свою схему для анализа иеротопий – создания сакральных пространств, которое является важнейшей частью практики развитых религий: христианства, иудаизма, ислама, буддизма^[1086]. Однако две визуально-пространственные традиции, приведшие к образу Мишени, связаны не с религиозными практиками, а с их преобразованием в истории секуляризации – это образы-парадигмы руин и «заколдованного места», которые Сорокин и Зельдович вне прямой связи с этими традициями объединили и визуально отождествили с материнской утробой.

Преромантический культ руин подробно изучен историками культуры. Как известно, руины выступали в искусстве XVIII – начала XIX века как материализованное выражение разрушительного действия времени. Андреас Шёнле пишет, что руина выражает одновременно присутствие и отсутствие, свидетельствует о том целом, чьим осколком она является. «Руина несет двойную смысловую нагрузку, вызывая парадоксальную мысль одновременно об утрате и о сохранении прошлого»^[1087]. Именно в таком качестве функционирует Мишень: это техногенные руины, свидетельствующие о присутствии утраченного прошлого в современности. Как и подобает руинам, Мишень связана с иррациональными силами – но в европейской традиции этой силой было разрушительное действие времени и неминуемость смерти, а в фильме это преобразующее воздействие космического излучения.

Образ заколдованного места изучен хуже. В русской литературе такой образ наиболее ясно представлен в одноименной новелле из цикла Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Обсуждая это произведение, Михаил Вайскопф показал типологическое сходство заколдованного места с гоголевскими описаниями пространств, в которых черти прячут клады^[1088]. При попытке поиска клада, как известно, персонажу рассказа являлись пугающие видения, а из посаженных на этом месте растений «...никогда не было ничего доброго. Засеют как следует, а

взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз – не арбуз, тыква – не тыква, огурец – не огурец... чорт знает, что такое!»^[1089]. Мишень – тоже место демоническое и «мутагенное»: под ее влиянием меняются и психика, и человеческая телесность.

На одном из следующих после романтизма этапов развития культуры возникает образ-парадигма, очень важный для понимания Мишени, – секулярная модель пространства иерофании (терминология А. Лидова), то есть проявления божественных сил. Образ-парадигма пространства иерофании представлен еще в очень древних текстах (например, в описании встречи Моисея с неопалимой купиной в библейской Книге Исход [Исх., 3: 2]), но в XX веке он получил новую жизнь в, казалось бы, секулярных по духу научно-фантастической литературе и кинематографе. Именно в фантастических произведениях устойчивым образом-парадигмой стало особое, маркированное, эстетически оформленное пространство встречи с внеположной человеческому разуму силой. Эта сила может быть воплощена в инопланетянах, или, например, в образах непредсказуемо изменяющегося природного мира, или в виде оживших травматических воспоминаний, которые не могут быть поставлены под контроль сознания – впрочем, ожить они могут тоже, как правило, вследствие деятельности инопланетной силы. Именно такой сюжет реализован в романе Станислава Лема «Солярис» (1961) – черты квазисакрального пространства в нем приобретает мыслящий океан планеты Солярис. Следующий этап развития этого образа-парадигмы – недооцененный современниками советский фантастический фильм «Таинственная стена» (сценарий Александра Червинского и Михаила Садковича, режиссер Ирина Поволоцкая, 1967), по-видимому испытавший влияние романа «Солярис». Герои этого фильма находят в сибирской тайге стену, которую невозможно перелезть или преодолеть каким-то иным образом. Те, кто находится рядом со стеной, встречаются со своими ожившими воспоминаниями.

Вариации этого образа-парадигмы возникают также в романах А. и Б. Стругацких «Улитка на склоне» (1965) (Лес) и «Пикник на обочине» (1972) (Зона) и в фильме Андрея Тарковского «Сталкер» (1979), поставленном по сценарию Стругацких, условно привязанному ко второму из названных романов. Во всех этих случаях квазисакральное пространство имеет – сходно с заколдованными местами, но в отличие от руин – одну черту, описанную Лидовым: бесконечную изменчивость. «Иеротопические проекты предполагали находящееся в движении и постоянно меняющееся пространство»^[1090]. Однако, в отличие от «нормальных» сакральных

пространств, в квазисакральных пространствах фантастической литературы эта изменчивость хаотична, в ней отсутствует постижимый, а возможно, и вообще какой бы то ни было план. Она предстает человеку как загадка, которую нужно, хотя и невозможно разгадать.

Мишень выглядит совершенно неизменной, и это подчеркнуто финальной сценой фильма^[1091], но в состав этого объекта включен бездонный колодец – своего рода «рудимент» той изменчивости и непредсказуемости, которая свойственна образам-парадигмам встречи с секулярным Иным.

Таким образом, пока можно выделить два исторически различных смысловых уровня образа Мишени: первый, относящийся к концу XVIII – началу XIX века, – руины преромантизма и «заколдованные места» романтизма, второй – «пространства непредсказуемости» в фантастике 1960–1970-х годов.

Еще один тип квазисакральных пространств, видимо повлиявший на становление образа Мишени, – игровые «зоны» концептуалистских перформансов, в которых самих участников акций следовало воспринимать как странных непредсказуемых существ. Концептуалисты работали с локусами двух видов – опушки в лесу и «места силы» советской идеологии, чаще всего – ВДНХ. На опушках устраивались многочисленные ритуалоподобные акции группы «Коллективные действия» из цикла «Поездки за город» (основная часть акций проведена в 1976–1989 годах^[1092]). Сорокин хорошо знаком с этой практикой и сам принимал участие в нескольких акциях. На ВДНХ проводились отдельные перформансы Д. А. Пригова и лидера группы «Коллективные действия» А. Монастырского, кроме того, о ВДНХ как о квазисакральном пространстве А. Монастырский написал эссе «ВДНХ – столица мира. Шизоанализ»^[1093].

Замечу, что, по мнению А. Лидова, аналогом храмовой иеротопии является преобразование пространства в современном перформансе, в том числе мультимедийном: «...эти внешне столь непохожие явления объединяет... отсутствие общего источника изображения»^[1094]. В Мишени такой источник есть – это отверстие в потолке пещеры-утробы, через которую проходит свет, сначала – ночных звезд, затем – утреннего солнца. И все же советское происхождение Мишени и ее амбициозное назначение неявно отсылают не столько к образу постапокалиптической и постисторической Зоны из фильма «Сталкер», сколько к советским идеологизированным пространствам, облюбованным концептуалистами.

Однако Мишень находится не в городе, а, наоборот, в очень труднодоступном месте, то есть объединяет черты двух типов концептуалистских пространств.

Таким образом, Мишень – это орудие историзации (ср. опыт созерцания руин), которая происходит в виде магической квазиритуальной практики (как в романтическом «заколдованном месте» или в концептуалистских пространствах перформансов), имитирующей прохождение через материнскую утробу (как в ритуале инициации).

6. «Травма рождения» постсоветских элит

Персонажи фильма «Мишень» не говорят о советском времени. Всем им примерно от 25 до 45 лет (кроме Таи). Следует думать, что, если действие приурочено к 2020 году, они родились в конце советской эпохи или вскоре после ее завершения. Мишень становится для них орудием историзации и перерождения, но ни сам этот объект, ни какие-либо другие обстоятельства (например, то, что Тая временно рассталась со своим бойфрендом в 1990-м, – внимательный к деталям Сорокин наверняка не случайно «заставил» Таю в 2020 году назвать срок именно в тридцать лет) не вызывают у персонажей воспоминаний о предшествующем времени. Можно предположить, что советская эпоха вытеснена из сознания героев, которые с ней исторически связаны, подобно тому как в учениях психоаналитиков Отто Ранка и его последователя Станислава Грофа из сознания человека вытесняется травма его рождения^[1095].

Обещание вечной молодости – важный, но все же второстепенный элемент сюжета фильма. Гораздо более значима, хотя и менее заметна в фильме демонстрация в гротескной форме такой существенной социально-психологической черты политических и медийных элит постсоветской России, как их отказ рефлексировать элементы «советского» в собственном сознании и увидеть историчность собственного социального генезиса – и вытекающая из этого невозможность трансформировать свое сознание, включить его в меняющуюся историю. Персонажи фильма, которые как раз и принадлежат к таким элитам, из-за своей исключенности из истории оказываются неспособными ориентироваться в мире, даже если у них, как у Виктора, есть прибор, позволяющий различать добро и зло в количественном выражении.

По-видимому, в «Мишени» предполагается, что наиболее катастрофическим оказывается незнание «травмы рождения» для

представителей *элит* – иначе говоря, для тех, чьи слова и поступки влияют на многих людей, ближних и дальних. Именно поэтому в финале легче всех «отделяются» бывшая деревенская жительница Тая и занимающая не самую верхнюю позицию в социальной иерархии Анна.

На представления об историчности человека в фильме, вероятно, оказал влияние философ Мераб Мамардашвили. Он подробно обсуждал феноменологию биографической и исторической рефлексии в своих циклах лекций о Марселе Прусте и во многих других выступлениях. А. Зельдович в интервью «Российской газете» рассказал, что во время совместной с Сорокиным работы над сценарием специально перечитывал конспекты лекций Мамардашвили, которые он слушал на четвертом курсе ВГИК^[1096]. Философ часто возвращался к мысли о том, что рефлексия, на основании которой происходит конструирование субъекта, является этическим долгом человека, возникающим оттого, что каждое «я» оторвано от прошедших состояний сознания, своих и чужих, и для того, чтобы заново осознать себя как действующее лицо настоящего времени, необходимо восстанавливать критическое понимание этих состояний. Как признавался Мамардашвили, эта мысль была для него важна в условиях искусственного, поддержанного советской цензурой забвения Большого террора.

Фильм, как уже сказано, пронизан отсылками к «Анне Карениной». Одна из важнейших целей романа Л. Н. Толстого – показать, что его герои не способны распоряжаться собственными биографиями потому, что не могут контролировать свои страсти в современном (для них) мире, пронизанном высокими скоростями, в котором резко усиливается связность прежде мало осведомленных друг о друге городов и регионов. Важнейший элемент романа – поезда и железные дороги. Почти сразу после описания самоубийства Анны следует сцена, в которой Сергей Кознышев и Вронский встречаются в поезде, чтобы отправиться добровольцами на Русско-турецкую войну, – но с ними не соглашается Левин, считая, что даже религиозная война противна человеческой природе. Из героев романа едва ли не один только Левин оказывается способным постоянно постигать божественные принципы добра даже в мире высоких скоростей.

Авторы «Мишени» живут в мире либерального (а не толстовского) отношения к сексуальности, да и высокие скорости и мгновенная связь в их мире давно привычны – недаром Зоя бросается под поезд, *выйдя из автомобиля*. В центре фильма – образ не ультрасовременный, как поезд у Толстого, а нарочито анахронический, Мишень. Персонажи фильма не могут справиться со своими страстями потому, что не могут найти себя в истории. Планируя жить благополучно в будущем, они мыслят его по

образцу настоящего или недавнего прошлого. Они живут только в современности и не замечают того, что отделены от истории. Одна из сцен в фильме показывает их самоуверенность и слепоту с наглядностью притчи: Зоя, уйдя от мужа к Николаю, наталкивается на его непонимание и с тоской говорит: «Что будет через пятьдесят лет? Что будет через восемьдесят лет?» Николай, устало отмахиваясь от нее, говорит: «Какие восемьдесят лет? Жди, я сейчас буду...» – и уезжает на встречу с китайским мафиози, после которой уже не возвращается домой, так как убивает своего визави и вынужден срочно скрыться.

Политологи, социологи, блогеры в последние несколько лет много писали о том, что у нынешних российских властей и у общества в целом – узкий и все более сужающийся горизонт планирования будущего. Сорокин и Зельдович в своем фильме утверждают, что в основе этого ограничения лежит не только страх перед будущим, но и вытесненная травма, приводящая к блокировке исторического самосознания. Если просто освободиться от авторитарного давления – по логике их фильма, к исцелению это не приведет.

В «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» Сорокин выступил как язвительный сатирик, и читатели были этому рады. В «Hochzeitsreise» и в сценарии «Мишени» он выступил как диагност общественного сознания, и это мало кто заметил – по крайней мере, в России [\[1097\]](#).

Доктор едет, едет сквозь снежную равнину (Заметки о катастрофе смысла в «Метели» Владимира Сорокина)

Кирилл Кобрин

1. Из чего сделана метель

Повесть Владимира Сорокина «Метель», опубликованная в 2010 году, была воспринята как своего рода «возвращение» к «старому Сорокину», жестокому концептуалисту, который равнодушно, механически перерабатывает плоть Великой Русской Литературы и соцреалистической словесности^[1098]. Результатом переработки становятся почти совершенные тексты, где логика повествования покоится на внезапной смене сюжетных и интонационных ходов, на включении «чудовищного» в разряд «обыденного», на внезапных – хотя, с какого-то момента, ожидаемых – поворотах, точнее даже катастрофах, дискурса. Главный трюк «старого Сорокина» – взрыв ставшего привычным со школьных времен способа чтения беллетристики и способа отношения к ней. Если, как говорили советские (да и досоветские) учителя словесности, русская литература является как бы сверхреальностью, в которой разрешаются проблемы и конфликты «реальной» жизни, от бытовых до этических и религиозных, то отношение к ней должно быть соответствующим, то есть отношением как к сакральной, чуть ли не единственной ценности. Сорокин же сделал так, что в гранитном памятнике Великой Русской Литературе (и в чугунном монументе соцреалистическому Голему Толстоевскому) вдруг разверзлись щели, из щелей повалил удушливый серный дым, «возвышенное» мгновенно обратилось «низменным», адским. Собственно, «старый Сорокин» даже не основы литературоцентричной русской культуры подрывал, нет, он пытался обнажить механизм функционирования этого сознания, в котором словесность подменила реальность, переняв у нее привычность, банальность, пустоту. Это пустота сведенборговского ада; таким образом литература у Сорокина превращалась в ад вдвойне – и как место действия, и как способ письма. Демонический автор, чья шевелюра и борода лишь подчеркивали зловещую непристойность происходящего, оказался в глазах многих чуть ли не главным врагом традиционной русской

литературы и русской культуры. Для других он стал настоящим героем, так как «отомстил» за отчаянную скуку школьных уроков словесности, домашнего чтения классиков, бессмысленно-напыщенных славословий Великой Русской Литературе, не говоря уже о нормативном ханжестве (интеллигентском и не только), в арсенале которого «русская классика» была важнейшим инструментом. Любопытно, что художественная стратегия Сорокина, заменившая ему иные цели, в частности идеологические устремления, оставалась все те годы для широкой публики как бы в тени. Мало кто из «обычных читателей» помнил, что Сорокин – прежде всего художник-концептуалист, который говорит не от себя и который не «рассказывает», а помещает в концептуальные рамочки и кавычки чужие рассказы. Все это очень далеко и от демонизма, и от мести за бессмысленно проведенные на уроках русской литературы годы.

Затем появился другой Сорокин – автор фельетонических сатир, щекочущих нервы дистопий, в которых узнавались практически все черты современной русской жизни, все изгибы современного русского общественного сознания. Здесь проявился совсем иной талант писателя – его удивительная чуткость именно к современности, его идеальный лексический слух; Сорокин, копаясь в недрах неуклюжего постсоветского языка (на самом деле во множественном числе: в недрах *многочисленных постсоветских языков*), обнаружил предпосылки серьезных сдвигов в обществе и государстве. Именно сатирик Сорокин стал популярным писателем; «День опричника» и «Сахарный Кремль» были прочитаны публикой, особенно интеллигентской, не только как диагноз нынешнего состояния страны и предсказание недалекого будущего; эти книги по старой русской и советской интеллигентской привычке тут же разобрали на политические определения и даже лозунги. Если у «старого Сорокина» реальность состояла из переработанного языка русской классической и соцреалистической прозы, то у «нового Сорокина»-сатирика его собственная проза стала определять общественную реальность. Точнее – задавать лексику и интонацию мышления и высказываний об этой реальности, что последнюю в конечном итоге и создает. Сначала Сорокин придумал «опричников», затем его интеллигентный читатель стал называть «опричниками» «кремлевских людей», наконец «кремлевские люди», узнав, что их называют «опричниками», стали полусознательно вести себя соответствующим образом. Если у «старого Сорокина» советская социальная клаустрофобия описывалась посредством школьного учебника литературы, то у «нового Сорокина» подслушанные разговоры разных постсоветских социальных групп сложились в клаустрофобию

литературной дистопии, которая, в свою очередь, способствовала клаустрофобии общественного сознания^[1099]. Конечно, это уже не концептуализм; чем дальше Сорокин уходил от породившего его художественного движения, тем популярнее и влиятельнее становился. И в этот момент появляется «Метель».

Действительно, на первый взгляд «Метель» кажется сорокинским черновиком конца 1990-х, черновиком, который он нашел в конце первого десятилетия XXI века и решил, дописав, пустить в оборот. Здесь нет ни гэбэшных опричников, ни бояр из «Газпрома», ни бурлескных сцен, слепленных по рецептам фильма «Иван Грозный». Писатель возвращается к своему любимому занятию – параноидальному переписыванию школьной классики с тем, чтобы в финале предьявить читателю абсолютно пустое место, ничто, отсутствие не только смысла, но и даже *представления о возможности смысла*.

На первый взгляд, «Метель» сделана из двух первых знаменитых русских литературных «метелей» – пушкинской и толстовской. Однако это не совсем так. Пушкин здесь выступает лишь в роли основоположника жанра – ведь, в каком-то смысле, «метель» есть жанр русской литературы, причем не только прозы. Пушкин первым определил главный сюжетный стержень любой «метели»: дано некое расстояние, которое следует преодолеть для достижения неких целей, однако погодные условия, характерные для русской зимы, приводят эти планы в расстройство. Здесь важны два обстоятельства. Первое – расстояние между пунктом А и пунктом Б невелико; никто из героев метельного сюжета поначалу не предполагает, что ему придется столкнуться с трудностями. Перед нами вовсе не сюжет о путешествии за тридевять земель, скорее «метель» как жанр есть один из вариантов известной истории об Ахиллесе и черепахе. Сколь бы быстры ни были лошади, везущие сани с героем «метели», они никогда не достигают цели вовремя, а то и вовсе не достигают цели. В сущности, «метель» – жанр кафкианский; скажем, рассказ Льва Толстого как бы предвосхищает мытарства землемера К. в «Замке».

Второе важное обстоятельство, если мы говорим о «метели» как русском литературном жанре, – это характер стихии, в объятия которой попадает герой повествования. На первый взгляд, все вроде бы понятно – это Природа в ее коварстве и даже буйстве. Однако ситуация несколько сложнее. Дело в том, что путешествующий почти в любой из русских «метелей» принадлежит к образованному сословию, это либо дворянин, либо интеллигент. Для перемещения из точки А в точку Б он вынужден отдать себя, свое тело и даже свою жизнь в распоряжение представителей

так называемых «низших сословий» – ямщиков, кучеров, хозяев постоянных дворов, просто «мужиков» и «баб». Все они противостоят рациональному мышлению представителя образованного сословия. Он не понимает их логики точно так же, как не знает, когда вновь пойдет снег и завоет ветер. Путешествующий постепенно теряет свою двойную власть: власть Культуры (Разума) над Природой и социальную власть над низшими сословиями. В конце концов, он нередко оказывается заложником равно и метели, и народа – что, как выясняется, есть примерно одно и то же. Таскаясь по кругу, будучи не в состоянии прямо проехать несколько верст, отделяющих его от пункта назначения, задавая бессмысленные вопросы ямщикам, мечась между яростью и усталостью, путешественник теряет свой статус – и вновь обретает его, если повезет, только в конце сюжета. Впрочем, почти все вышесказанное не касается пушкинской «Метели». Здесь есть Природа, которая разыгрывает злую шутку над юными влюбленными, однако случай все-таки помогает завершить историю ко всеобщему удовлетворению. Хотя из пяти главных действующих лиц повести трое к финалу уже лежат на погосте, оставшиеся два венчают взаимную симпатию вождеделенным браком. Природа побеждена – но не Культурой, а Случаем, даже Судьбой.

Однако один базовый для жанра сюжетный ход у Пушкина присутствует: расстояние между домом юного Владимира и жадринской церковью, где должно состояться тайное венчание, невелико^[1100]. Тем не менее Владимир, попав в метель, проблуждал несколько часов и оказался в Жадрино лишь на рассвете. Он бессмысленно растратил столь нужное для него время. Отметим еще две детали, важные как для жанра «метель», так и для нашего – уже сорокинского – сюжета. Первая: Владимир отправился в путь без кучера, то есть «природа» у Пушкина не смешивается с «народом», здесь совсем иной сюжет, в котором низшие сословия играют весьма ограниченную, инструментальную роль. Вторая деталь, наоборот, объединяет пушкинский текст с последующими образцами жанра. Заблудившись, Владимир оказывается в какой-то деревне, где требует проводника; борьба со стихией никогда не происходит в «метелях» в одно действие, всегда есть перебивка, остановка в пути – то ли деревня, то ли постоянный двор, то ли встреченный по пути обоз. Завершая краткое рассуждение о Пушкине – зачинателе жанра, отметим еще следующее. Другая его повесть, «Станционный смотритель», добавляет исключительно важный контекст к позднейшим повествованиям о русском путешествии дожелезнодорожной эпохи. Это «станция», изба смотрителя, ее обстановка, декорации, а также семья этого смотрителя и,

наконец, сама ситуация, в которой возможность дальнейшего передвижения зависит от чина или социального статуса проезжающего. Иными словами, станция – место, где социальный порядок, казалось бы, полностью определяет порядок вещей. Однако и здесь происходят сбои^[1101].

В отличие от пушкинской «Метели» толстовская «Метель» (1856) – действительно один из двух основных источников повести Сорокина. Здесь я не намерен подробно останавливаться на генеалогии сорокинского текста и проводить подробный сравнительный анализ этого сочинения и его предшественников. Отмечу только несколько элементов, которые со времени публикации рассказа Толстого прочно вошли в состав литературного жанра «метель». У Толстого впервые появляется ямщик, с которым повествователь вступает в особые отношения, тесные, почти родственные. Более того, в середине повествования происходит смена ямщиков и здесь опять возникают неформальные связи, смесь социальной иерархии и отношений, характерных для людей, случайно оказавшихся вместе в закрытом пространстве. Еще один элемент – это клаустрофобический мотив. Несмотря на бескрайность степи, по которой едут герои, они существуют в очень ограниченном пространстве кибиток или саней. Выход за пределы этого пространства чреват – особенно выход за обочину дороги. Тем не менее такого рода нарушения границы происходят, они тревожат оставшихся в крохотном пространстве, но все разрешается благополучно. Что касается самого этого пространства, окутывающего героев разнообразных литературных «метелей», то оно многослойно. Несколько слоев зимней одежды – сначала, затем – сани, сверху иногда рогожка или другое покрывало, наконец – снежный покров.

Следующий элемент (который, забегая вперед, Сорокин позже с удовольствием использует, выжимая из него все возможное) – галлюциногенный эффект метели. Путешествующим холодно, они – даже ямщики, которые управляют лошадьми, – то и дело засыпают. Уснув, они видят сны. Сны эти удивительны, они похожи на наркотические трипы, хотя ни Толстой, ни другие русские писатели позапрошлого века ничего подобного не знали, конечно. Герой толстовской «Метели» засыпает на холоде и видит долгий сон из детства, с помещьем, родственниками, мужиками и даже утопленником. Во сне герой мучается от жары и мечтает искупаться в пруду – то есть с ним происходит в какой-то степени нечто обратное реальности холода и снега, где он находится. Метель ведь, говоря метафорически, есть «купание в снежной бане»; путешествующий как бы проплывает сквозь потоки снега, которые движутся туда-сюда, будто

переплетение морских течений.

В толстовском рассказе появляется самый главный, натурфилософский/социокультурный мотив любой последующей «метели». Это мотив потери понимания и исчезновения смысла. *Тот, кого везут*, не понимает действий *тех, кто его везет*. Его персональная и сословная логика совершенно не распространяются на действия ямщика и прочих «мужиков» – а они совершают очень странные поступки. Решение ехать или не ехать первоначально принимается «барином», но вот затем все зависит далеко не от него. Ямщик то и дело вскакивает, пробует отыскать дорогу, настроение его меняется довольно часто, хотя он и не подает виду, наконец он непременно сбивается с дороги и отдает себя и путешественника в руки Судьбы, то есть под власть метели, Природы. «Простые люди» раскрываются как агенты Природы, в то время как «барин» – агент Культуры и Цивилизации. Здесь, конечно, возникает и столь важный для русской культуры XIX–XX веков мотив, который с легкой руки Александра Эткинда относительно недавно был определен как «внутренняя колонизация»^[1102]. Действительно, отчасти это так – власть и интеллигенция ставят под свой контроль как Природу, так и Народ. Разница только в том, что власть не рефлексировала по этому поводу, а интеллигенция как раз идентифицирует себя через такую рефлексивность, она обречена искать смысл. Соответственно, *передвижение сквозь метель при помощи народа* прочитывается как своего рода метафора устройства русского общества вообще. У Толстого власть (армейское командование) посылает главного героя из одного в другой населенный пункт; отправившись в путь, герой попадает в отчаянную и опасную ситуацию торжества нерелексивной материи – природной и социальной. В конце концов он оказывается в пункте назначения – но проблема заключается в том, что герой сам не понимает, как именно это произошло. Природа и Народ неинтеллектуальны, встреча с ними за пределами больших городов чревата отказом от рациональности, диковатыми видениями, сладким сном, который может оказаться лишь прелюдией к ледяной смерти.

Здесь самое время упомянуть другой текст Толстого, который обычно и считается главным источником сорокинской «Метели». Это рассказ «Хозяин и работник» (1895). Действительно, и отчасти интонация, и довольно крупные детали сюжета взяты Сорокиным для переработки именно отсюда. В начале рассказа Толстой со знанием дела, подробно описывает сарай, процесс запрягания лошади, подготовку к поездке. Это очень «густое описание», со множеством специальных терминов, перебиваемое беседой работника Никиты с жеребцом Мухортым; Сорокин,

как обычно, использует приемы классика, тщательно «очищая» их от всякой связи с реальностью, превращая некоторым образом в триумф означающего над означаемым^[1103]. В результате из тщательной реконструкции некоторых элементов деревенского и слободского быта^[1104] получается крайне экзотизированный нарратив, читателю по большей части непонятный. У Сорокина описание того, как Перхуша запрягает «лошадок» и готовит к дороге «самокат», перестает быть дескрипцией, это скорее заклинание, полное неведомых слов, оно балансирует на грани уютного, обыденного и невероятно торжественного, подрывая между делом возможность воспринимать перерабатываемый текст, толстовскую прозу, классическую русскую прозу (и даже классическую русскую культуру) как нечто, имеющее отношение к читателю, жизни, чему угодно вообще. Тщательно имитируя, Сорокин даже не пародирует, он именно обесмысливает – в отличие от реальных деталей современной жизни в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», которые он маскирует под нечто старинное и чуть ли не сказочное. Там эффект строится на рациональном узнавании знакомого, а в «Метели» на чистом восторге от произнесения множества непонятных, красивых, возбуждающих слов.

Перипетии метельных блужданий Василия Андреевича Брехунова и Никиты, круги, которые они нарезают вокруг Гришкино^[1105], утомительные поиски потерявшейся дороги, наконец, в финале, смерть от холода одного из ездовых – все это Сорокин также тщательно перенес в свою повесть. Однако сходство это – пусть и усугубляемое близкими к толстовскому оригиналу повторениями, эмоциональными репликами персонажей и прочим – ложное. На самом деле в сорокинской «Метели» все наоборот. Прежде всего, там насмерть замерзает как раз «работник», а у Толстого – «хозяин». Хозяин и работник едут по столь знакомым местам, что распознают даже сельскохозяйственные угодья, пусть и засыпанные снегом^[1106], – никаких великанов, ничего странного и экзотичного. И конечно же, самое главное – Василий Андреевич пусть и «хозяин», но не дворянин. Не интеллигент. Он не рефлексировал, между ним и Никитой нет сословной и культурной пропасти – хотя, безусловно, имущественная пропасть гигантская. Хозяин и работник говорят на одном и том же языке; перед нами «народная» Русь. Главное социокультурное условие русского жанра «Метель» здесь отсутствует. Наконец, мощный этический месседж Толстого не просто оставляет Сорокина равнодушным, нет, он просто не замечает его. За «моралью» и сырьем для подлинного своего сюжета он обращается совершенно к иному источнику.

Это рассказ Чехова «По делам службы» (1899), который обычно не упоминается в связи с сорокинской «Метелью». Формально сюжет там несколько иной. Метель присутствует, однако перемещения сквозь нее двух из трех главных героев не описаны, в рассказе даны лишь разные пункты остановки. Тем не менее многие ходы, детали и особенно рассуждения – которые не касаются, собственно, процесса передвижения сквозь ветер и снег на санях, запряженных лошадьми, – Сорокин переписал отсюда. Самое главное здесь – формальная причина, которая заставляет героев пускаться в путь. С развитием сюжета эта причина из формальной превращается в содержательную, она определяет мысли и поступки героев, через нее «прочитываются» ситуации, возникающие одна за другой. В конце концов причина становится obsesией, лишается рационального обоснования, переходит из сферы «долга» и «обязанности» в пространство отсутствия смысла, во владения «страсти», в область психического – «психизма», как называл ее Александр Пятигорский^[1107]. И, естественно, этот сюжет заканчивается неудачей – профессиональные обязанности и благие намерения оказываются неисполнимыми, герой терпит этический крах, оказываясь беззащитной игрушкой не контролируемых разумом сил – но прежде всего своего собственного безволия.

Обратим внимание на название чеховского рассказа: «По делам службы». Оппозиция долга и стихии, рацио и чувства, образованного класса и «народа» представлена здесь во всей своей красе, хотя и в несколько приглушенных, смешанных тонах, как обычно у этого писателя. Метель дана в рассказе как фон – но одновременно и как пружина сюжета. Следователь Лыжин и доктор Старченко приезжают в Сырню для того, чтобы провести следствие по делу о самоубийстве. Они опоздали из-за метели, в которой они прокружили несколько часов. На вскрытии должны присутствовать понятые, но они появятся только на следующий день. Принимает доктора и следователя самый низший и жалкий чин местного самоуправления – сотский («цоцкай») Лошадин. Делать в земской избе, где к тому же лежит тело самоубийцы, решительно нечего. Старченко отправляется ночевать за три версты к своему знакомому фон Тауницу, Лыжин сначала отказывается последовать за ним и укладывается спать на месте, прислушиваясь к завываниям метели и рассказам сотского. Впрочем, через несколько часов за ним присылают лошадей от Тауница и следователь малодушно дезертирует из пространства Природы в область Цивилизации. Собственно, чеховский рассказ весь об этом, о людях, которые страшно тоскуют по большим городам и «порядочной жизни», а вынуждены обитать в стихии, природной и народной. Лыжин мучается

совестью из-за того, что не выполнил свой долг; они с доктором из-за метели остаются еще на одну ночь у помещика. Под завывание ветра следователю снятся странные, диковатые сны, он разбит, мучается головной болью, все более и более погружаясь в удушливое безволие. Наконец, проведя у фон Тауница почти 36 часов, они решают вернуться в Сырню, к трупу и к понятиям, которые их давно ждут. Здесь на сцене вновь появляется сотский, который все эти 36 часов бродит пешком по метели, – сначала он отправился за старшиной, а затем, уже по распоряжению старшины и понятих, – за доктором и следователем. Служебный долг, это бремя несделанного, висит на сердце Лыжина тяжким грузом, долг постепенно действительно превращается в Obsession, он диктует странные сны, опять-таки похожие то ли на кошмар, то ли на наркотические трипы, в конце концов, бессмысленно проведя еще один день в поместье, следователь терпит окончательное этическое фиаско. Как оказывается, метель не помешала сотскому передвигаться (следуя долгу!) между пунктами назначения, а ему, человеку с университетским образованием, чиновнику с санями и лошадьми, – помешала. Лыжин, Старченко растворяются в стихии, теряют рацию, статус, место в собственной моральной иерархии, их поглотила метель, природная и социальная. Лыжин говорит себе: «Ну, какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...»

Морали больше нет, долг остается неисполненным, метель сбила не только с дороги, она сбила с толку. Сорокинский доктор Платон Ильич Гарин – издевательская инкарнация следователя Лыжина, который прибыл с одушевленным медицинским инструментом, доктором Старченко, чтобы произвести самую простейшую из формальных операций, вскрытие мертвого тела, но не смог сделать этого вовремя. Труп самоубийцы Лесницкого лежит больше четырех дней в земской избе, пугая местных жителей, но ничего не происходит. Более того, сам Лесницкий является в кошмаре Лыжина в компании сотского Лошадина^[1108]; они вдвоем бредут сквозь метель, распевая «Мы идем, мы идем, мы идем». У Сорокина доктор Гарин спешит в Долгое, чтобы сделать там прививки от страшной болезни, которая превращает мертвецов в зомби. Зомби эти потом разгуливают по округе – точно так же как покойный Лесницкий у Чехова гуляет вместе с сотским. Кстати, этот сотский, безусловно, прообраз сорокинского возникшего Перхуши. Впрочем, здесь мы остановим наше рассуждение, ибо дальнейшее выявление чеховских прототипов сорокинской «Метели» уведет нас слишком далеко от сюжета нашего эссе. Отметим лишь, что современную «Метель» вполне можно было бы переименовать в «По делам

службы» – смысл повести Сорокина от этого не сильно изменится. Служба, долг *versus* стихия – таков главный конфликт обоих сочинений.

Безусловно, Сорокин не был бы самим собой, не вплети он в свою вещь и другие, довольно неожиданные тексты, старые и относительно новые. Назову только два из них. Во-первых, это «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта. Обратим внимание на профессию главных героев; Гулливер и Гарин – врачи. Именно их профессиональная деятельность позволяет авторам нанизывать одно приключение за другим, случай за случаем, превращая само по себе перемещение в пространстве, путешествие в сюжет книги. Более того, предполагается, что врач менее всего склонен к легковерию, он – человек знания, рассудка и здравого смысла. Оттого самым невероятным событиям, приключившимся с представителем этой профессии, веришь. Причастность Гулливера к положительному научному знанию – залог достоверности его историй о лилипутах и великанах, о бессмертных, о гуингнмах и йеху. Докторский диплом и саквояж сорокинского доктора Гарина делают «настоящими» карманных и огромных лошадей, лилипута-мельника и заледеневшего великана, живородящую войлочную пасту и прозрачные пирамиды. Сами же лилипуты и великаны, а также геометрические фигуры, наполненные неким специальным, чуть ли не мистическим смыслом, явно оказались в «Метели» из сочинения Свифта^[1109]. Здесь трудно избежать напрашивающегося сравнения сатирика-Свифта с сатириком-Сорокиным, но как раз оно будет отвлеченным и даже ложным. Свифт подвергает осмеянию и бичеванию пороки человеческой природы, способы познания, устройство общества и государства, систему международных отношений, религию. Сорокина-сатирика, «нового Сорокина» все эти вещи совершенно не интересуют; его сознание типично для позднесоветского и постсоветского человека – оно замкнуто, сконцентрировано на обстоятельствах собственной жизни в собственной стране. Сколь бы открытым ни казался мир после 1991 года, постсоветский человек остался в темнице своего существования, своей культуры и своей истории. Именно поэтому клаустрофобичный Сорокин стал чуть ли не главным писателем для постсоветского человека.

Наконец, было бы несправедливым не указать на еще один источник «Метели» – песню группы «Ноль» «Человек и кошка» (1991, альбом «Песня о безответной любви к Родине»). Именно оттуда взят главный образ сорокинской повести – бескрайний снежный простор, по нему движется врач, везущий спасительное лекарство: «Доктор едет, едет сквозь снежную равнину. / Порошок целебный людям он везет». Любопытно, что в песне

«Ноля» под «доктором» явно имеется в виду наркоторек; да и сама картинка со снегом и спасительным курьером, везущим снадобье, возникает в больном сознании наркомана, находящегося в ломке: «Человеку бедному мозг больной свело», «Человек и кошка порошок тот примут, / И печаль отступит, и тоска пройдет», «Где ты, где ты, где ты, белая карета? / В стенах туалета человек кричит. / Но не слышат стены, трубы словно вены, / И бачок сливной, как сердце, бешено стучит». В «Метели» доктор Гарин спешит в Долгое со спасительной вакциной для борьбы с эпидемией; сама страшная болезнь, убивающая людей и превращающая мертвецов в зомби, вызвана «боливийским вирусом», что очевидно намекает на главный наркотик, производимый в Боливии, – кокаин^[1110]. Немалая часть сюжета также напитана психотропными средствами – все, что связано с загадочным конусом, «витаминадерами» и сценой снятия пробы с новой субстанции. Трип Гарина после этой «пробы» занимает важное место во второй половине повести, несмотря на его тавтологичность и даже незатейливую школярскую банальность: в видении доктора варят в котле с подсолнечным маслом на площади какого-то якобы средневекового средневропейского города. Впрочем, можно найти некоторое сходство между этим бредом и снами главных героев толстовской «Метели» и чеховского следователя Лыжина^[1111].

Вопрос «Из чего сделана „Метель“ Сорокина?» еще ждет своего исследователя; вышеприведенный список литературных источников, переработанных для этого сочинения, явно пополнится^[1112]. Нас же здесь больше интересует другой вопрос – не *из чего* и даже не *как* сделана эта вещь, а *что она собой представляет* как в историческом контексте творчества Сорокина, так и в европейском историко-культурном контексте Нового времени. Ведь если речь в повести идет о столкновении «модерности» и «традиции», Рацио и Чувства, Порядка и Стихии, Культуры и Природы, то «Метель» является типичным произведением современной культуры, причем не только литературы. Более того, учитывая «концептуалистское прошлое» Сорокина, можно предположить, что и это столкновение концептуализировано автором, поставлено им «в скобочки», «в кавычки», выведено из границ историзма и явлено читателю как своего рода идеальный объект, лишенный истории, а значит, смысла. Если так, то для начала следует в нескольких предложениях описать, что же происходит в «Метели», набросать ее фабулу.

2. Кабинет ненужных вещей

Доктор Гарин, попав в метель, оказывается на станции. Он требует свежих лошадей, так как везет вакцину для борьбы с загадочной эпидемией в Долгом. Лошадей нет, и смотритель предлагает Гарину воспользоваться услугами некоего Перхуши, который на своем «самокате» возит в деревню хлеб. Далее следует визит к Перхуше, тот быстро соглашается, и самокат, приводимый в движение пятьюдесятью лилипутскими «малыми» лошадками, везет доктора сквозь метель. Ехать трудно, путники сбиваются с дороги, наконец одна лыжа ломается, когда самокат наезжает на странную «прозрачную пирамиду». С помощью подручных средств доктор заклеивает трещину, и самокат продолжает путь. В конце концов, уже вечером путники, заблудившись в метели и вновь претерпев небольшую аварию, оказываются у дома мельника, где решаются обогреться и отдохнуть. Следует описание этого жилища, разговор Гарина с прекрасной мельничихой, пьяное бурчание мельника-лилипута. Доктор пьет самогон и мечтает о сексе с хозяйкой; последнее действительно происходит, когда она приносит в его комнату воду. Встать затемно и срочно отправиться в Долгое не удастся: Гарин проспал, потом он долго завтракает, пока, наконец, не отправляется в путь. Далее следуют уже известные перипетии – блуждания в снегу, поиски дороги, мелкие и крупные аварии самоката, разговоры доктора с Перхушей, раздражение Гарина, реминисценции, внутренние монологи и так далее. Наконец путники, окончательно заблудившись, оказываются на стоянке опасных витаминдеров. Там они получают приют и пищу; доктора просят оказать медицинскую помощь одному из их товарищей, которого витаминдеры сами же избивали до полусмерти. В знак благодарности они предлагают Гарину вместе с ними «снять пробу» с нового «продукта». «Продуктом» оказывается та самая прозрачная пирамида, которая накануне сломала самокатную лыжу. Гарин узнает, что витаминдер был избит товарищами за потерю ценного груза. Увы, доктор не воспользовался возможностью разбогатеть – стоило только собрать разбросанные на снегу образцы нового продукта. Далее следует описание психотропного трипа Гарина, который заканчивается предложением витаминдеров купить у них немного снадобья. Гарин, хотя и стеснен в средствах, соглашается, после чего торопливо покидает приют витаминдеров, отказавшись приятно провести время с девушками, которые прислуживают этим странным людям. Пока суть да дело, Перхуша отдыхает в шатре из «живородящей войлочной пасты», где его угощают куриной лапшой. Путешествие продолжается. Гарин в эйфории отходняка воспекает прекрасность жизни, однако его слова не воспринимаются Перхушей. Ситуация меж тем становится все опаснее и опаснее. Лыжа

ломается, самокат переворачивается, лилипутские лошадки выдыхаются, становится холоднее, появляются волки, а у Гарина кончаются папиросы. Доктор и возница, чтобы согреться, пьют медицинский спирт. Дорога на Долгое потеряна окончательно; Гарин сам пытается найти ее, но и из этого ничего не выходит. Наконец самокат на полном ходу врезается в огромную корягу, которая, впрочем, оказывается головой замерзшего насмерть великана. Чтобы высвободить самокат, приходится рубить топором лицо гигантского трупа. Метель не прекращается. Гарин впадает в истерику и убегает из самоката в снежную бурю, таща свои саквояжи с драгоценными вакцинами. Замерзнув, он пытается вернуться к самокату, но долго не может найти путь. Наконец он обнаруживает и экипаж и Перхушу, который, чтобы согреться, залез в капор к своим любимым лошадкам. Доктор лезет туда же и засыпает. Просыпается он оттого, что кто-то открывает кожух. Это китайцы. Они спасают Гарина – распорядившись перенести его, с отмороженными ногами, в свой «санный поезд», запряженный лошадьми, но не лилипутскими и даже не обычными, а гигантскими. Что касается Перхуши, то он ночью замерз насмерть. По ходу действия и доктор и возница активно предаются воспоминаниям о своей прошлой жизни; воспоминания эти также стилизованы под русскую прозу середины XIX – начала XX века. Повесть написана довольно вяло и даже механически, автор использует давно известные (и наскучившие ему самому) приемы и даже не старается обмануть ожидания искушенного читателя. Для знатока сорокинского творчества, для того, кто знает и «старого» и «нового» Сорокина, эта вещь вряд ли представляет особый интерес. Для того, кто знает только «нового», – тем более. Именно поэтому «Метель» как бы провалилась между разными ожиданиями разных аудиторий. Тем не менее вещь эта исключительно интересна – но по совершенно иным причинам.

Тут стоит задаться вопросом: когда происходит действие «Метели». Это прошлое? Настоящее? Будущее? Чтобы ответить, следует внимательно проследить не за сменами повествовательных регистров (надо сказать, немногочисленными), не за тем, какие именно тексты использует для своих целей Сорокин, а за тем, какие предметы и существа тут присутствуют и действуют. Перед тем как перейти к перечню этих предметов и существ, предложу читателю априорную гипотезу. В «Метели», по замыслу автора, дело происходит не в прошлом, не в настоящем и даже не в будущем. Сорокин попытался здесь как бы *выйти из времени*, свернуть с ее хронологической дороги, заблудить читателя в снежной буре, которая не дает продвинуться ни на шаг. В «вечной русской метели» происходит «вечная русская жизнь»: вечный русский доктор-интеллигент вечно скачет

на санях с саквояжем лекарства спасать вечный русский народ. Как всегда, это не удается – интеллигент тонет в собственной беспомощной рефлексии, в своем слабоволии, в идиотизме крестьянской жизни, в стихии, в бессмыслице. Истории, времени в этом сюжете нет. Чтобы сделать убедительной эту не очень плодотворную и оригинальную идею, Сорокин нагружает повествование немалым количеством «говорящих вещей» и «символических существ», намекая опытному читателю, что именно здесь главное, а не в скучноватой и предсказуемой фабуле.

И вот тут от историософии, от философии русского ландшафта и климата, от прочих «больших идей» мы переходим к вещам – обычным и необычным. К тем, что лежит и не лежит в ящиках, стоит и не стоит в кабинетах, даже к тем, что валяется под ногами, к вещам, составляющим материальную основу жизни, ее хребет. И к странным существам, которые населяют этот мир. Попробуем поместить эти вещи и существа в специальную комнату, сделать из них своего рода экспозицию, понять явные и тайные контексты – и оценить общую картину, составленную из них. Концептуальным ключом для этой нашей затеи станет историко-культурный феномен, известный в Европе с XVI века как *cabinet of curiosities*. Но сначала небольшое историческое отступление.

Cabinet of curiosities обычно переводится на русский как «кабинет редкостей». Тут есть определенная сложность и неточность. Во-первых, *cabinet* в современном английском – «шкаф», но когда-то это слово означало именно «кабинет», небольшую комнату, имеющую определенное назначение, место, куда хозяин мог удалиться и заняться важным для него делом. Во-вторых, слово *curiosities* – не просто «редкости» или «диковинки», но и «древности», «причудливости»; впрочем, каждое из этих определений не совсем точно. Сам жанр подобного рода «кабинетов» возник в эпоху Ренессанса; аристократы, монархи, а то и просто ученые люди со средствами собирали в них самые разные предметы, поражавшие своим необычным видом или происхождением. Тут были высушенные экзотические растения, чучела невиданных животных, мусор исторически и географически других культур и цивилизаций, редкие минералы, палеонтологические экспонаты и пр. Уже из этого перечня ясно, что слово «редкости» здесь не очень кстати – многие объекты таковыми отнюдь не были (камни, к примеру, или археологический мусор, который в те доархеологические времена мог буквально валяться под ногами). По той же причине сложно всех их назвать «древностями» – ведь ставшие чучелами аллигаторы и высушенные экзотические растения – современники коллекционеров, ничего особенно древнего. Более точным мне кажется

слово «причудливости», даже «экзотизмы», хотя и здесь может случиться незадача – некоторые экспонаты уже тогда выглядели довольно банальными. Статусом чего-то особого, невиданного (вот оно, еще одно определение: «кабинет невиданностей»!) их наделяло лишь попадание в подобные «кабинеты». Иными словами, как и в *contemporary art*, весь этот хлам становился интересен лишь будучи помещен в специально созданные концептуальные рамочки. Оттого «кабинеты» так популярны у многих нынешних художников – и как жанр, и как способ собственного частного коллекционирования.

«Кабинеты редкостей» собирались почти три века – до появления современных наук и складывания нынешних гуманитарных областей знаний. Природа не различалась в них от Культуры – животные и растения соседствовали с человеческими поделками, книгами, монетами и картинами. Точно так же перемешаны здесь были Искусство и Жизнь, роскошные вазы и двухголовые уродцы. Способы смешения, а также принципы размещения и инвентаризации объектов в *cabinets of curiosities* в эпоху барокко и в Век Разума были разные; об этом писал Фуко в «Словах и вещах». Нас же здесь интересует другое: зачем это вообще было нужно. Ответов несколько. Прежде всего, «кабинеты редкостей» служили символом власти над вещами нынешних и древних миров, а соответственно, и *власти вообще*. «Кабинет редкостей» – мир в миниатюре, дополняющий мир нередкостей, обычный мир. Не зря среди самых известных «кабинетов» – коллекции знаменитого австрийского императора Рудольфа Второго и других монархов помельче. Во-вторых, это, конечно, собрания, сделанные с неявной познавательной целью, своего рода материал для будущих изысканий, чаще всего так и не состоявшихся. Из некоторых этих собраний потом возникли знаменитые музеи, например Британский музей создан на основе коллекции врача Ганса Слоана. Наконец «кабинеты редкостей» стали заменять собрания христианских реликвий – что, конечно, снижало высоту духовных воспарений собирателей, но делало само коллекционирование гораздо более доступным. В христианском мире было несколько десятков гвоздей, которыми Христа приколотили к кресту, немало костей и локонов волос святых и так далее, но, несмотря на такое изобилие, число подобных ценных вещей все-таки ограничено. А вот аллигаторов и древних монет – (почти) бесконечно много.

В «кабинетах редкостей» можно было найти и картины тогдашних художников, некоторые даже известные и великие, но в такой рамочке они равны всему остальному в коллекции. Причудливый Джузеппе

Арчимбольдо, придворный художник императора Рудольфа Второго, довольно быстро понял это и принялся создавать полотна, сюжетом которых стала сама «причудливость», – портреты, состоящие из фруктов, овощей, рыб, вещей. Получилась *curiosity* в квадрате. В каком-то смысле британский художник Дэмьен Херст, главный сегодняшний энтузиаст жанра классического *cabinet of curiosities*, пытается (бессознательно) совместить в себе императора Рудольфа и придворного художника Арчимбольдо. Как художник он создает причудливости, как коллекционер он причудливости собирает. При этом его работы качественно отличаются от экспонатов его коллекции; он *не возвращается* к эпистемам барокко или Просвещения, он их *реконструирует* из современного материала как еще один возможный способ художественного мышления.

Именно поэтому в разговоре о сорокинской «Метели» нам понадобилась эта – казалось бы, совсем орнаментальная – историко-культурная завитушка. *Cabinet of curiosities* важен здесь в трех смыслах. Прежде всего, собрание мертвых вещей, размещенных чрезвычайно формально, исходя из совершенно чуждых историзму (и прочим «большим объясняющим концепциям») принципов, является в какой-то мере «убийцей времени». Экспонаты такого «кабинета» существуют только здесь и сейчас – и свое значение получают исключительно от того, что кто-то поместил их на конкретные полки в коллекции. Во-вторых, это способ организации вещей, включающий в себя феномены живой и неживой материи, природные объекты и произведения человеческих рук. И ни одна из подобных вещей в «кабинете» не претендует на то, чтобы быть важнее другой. В-третьих, здесь стоит обратить внимание на рефлексию по поводу *cabinets of curiosities* в современном искусстве – особенно в концептуальном. Напомню, Сорокин начинал как концептуальный художник, да и вообще, как уже было отмечено выше, «старый Сорокин» – чистый концептуалист. И если мы говорим, что «Метель» в каком-то смысле именно «возвращение старого Сорокина», то к этому обстоятельству следует присмотреться.

Разговор об экспонатах сорокинской коллекции начнем с «самоката» Перхуши. Он представляет собой передвигающийся *cabinet of curiosities*, своего рода мобильный шкаф причудливостей. В нем немало экспонатов – лилипутские лошадки, сам кучер, позаимствованный из Великой Русской Литературы, да и доктор Гарин ровно такого же происхождения. На голове доктора – экзотический «малахай», восточная меховая шапка. Докторские саквояжи – это миниатюрные *cabinets of curiosities*. Там и пробирочки с вакцинами, и спирт медицинский, и даже «моментальный клей», «мазь

Вишневого» и загадочный PROTOGEN 17W, которыми он склеивает треснувшую ложку. Кстати говоря, медицинские или даже аптечные шкафчики в наши дни выглядят как прямые наследники *cabinets of curiosities* – достаточно зайти в сделанную «под старину» европейскую аптеку, и вы там увидите красивые антикварные аптекарские шкафы, в них изящные склянки с латинскими названиями, бунзеновские горелки и так далее. Дэмьен Херст делал похожие медицинские арт-объекты, но только в качестве экспонатов в его «шкафах» выставлялись хирургические инструменты и пилюли. Вообще же связь между *cabinets of curiosities* и аптеками историческая: немало первых таких «кабинетов» собирали аптекари XVI–XVII веков^[1113].

«Самокат», являясь передвижным *cabinet of curiosities*, выступает лишь одним из экспонатов большего «кабинета», которым на самом деле является вся повесть Сорокина. Список других экспонатов довольно длинный, так что я остановлюсь на некоторых из них, включая те, что уже были «выставлены» в меньшем «кабинете» под названием «самокат».

1. «Ходики в виде избушки бабы-яги» (с. 3).
2. «Прошлогодняя „Нива“» (с. 3).
3. «Самокат», «самоход».
4. «Лошадки».
5. «Лошади».
6. «Большие лошади» (с. 12 и далее).
7. «Прозрачная пирамида» (с. 13 и далее).
8. «Моментальный клей», «мазь Вишневого», PROTOGEN 17W (с. 14).
9. Мельник-лилипут (с. 19).
10. «Приемник под покрывалом», на нем покрывальце «вязаное». К приемнику прилагается коробочка с красной кнопкой на ней (с. 19 и далее).
11. Другие детали обстановки избы мельника: «портрет Государя в негаснущей радужной рамке, портреты государевых дочерей Анны и Ксении в таких же переливающихся рамках, двустволка и автомат Калашникова на лосиных рогах, гобелен, изображающий оленей на водопое, и самогонный аппарат на деревянной подставке» (с. 19).
12. Миниатюрный «пластиковый столик», за которым мельник-лилипут выпивает из наперстка и закусывает крошечными кусочками сала, ветчины, хлеба, соленых огурцов

(с. 21).

13. «Витаминдеры» (с. 41 и далее).

14. Самосоздающийся шатер, спрей «Живая вода», спрей «Мертвая вода», живородящая войлочная паста (с. 46).

15. Великаны (с. 68 и далее).

16. «Канистра девяносто второго» (с. 80).

17. Китайцы (с. 83).

18. «Саннный поезд» (с. 83).

Этот список экспонатов сорокинского «кабинета» далеко не полный, но представительный. В нем мы находим живых существ (пункты 4, 5, 6, 9, 13, 15, 17). Живые существа делятся на людей и животных. Некоторые из людей представляют собой область «сказочного», фантастического (лилипуты и великаны), некоторые определены через национальность и расу (китайцы), а другие через профессию (витаминдеры). Животные – только лошади, и они, в каком-то смысле, выстроены по росту: очень маленькие, обычные, очень большие. Здесь срабатывает один из любимых приемов Сорокина, о котором мы уже упоминали: включение странного, фантастического, чудовищного в ряд обычного, повседневного. Собственно, *cabinets of curiosities* собирались по тому же самому принципу: чучела экзотических (то есть обычных, но для далеких мест) животных соседствовали с уродцами, родившимися от обычных для этих мест существ; здесь же можно было обнаружить черепа представителей разных рас и так далее. Следующий ряд экспонатов – предметы, произведенные людьми (любопытно, что в сорокинском *cabinet of curiosities* отсутствуют вещи неживой природы). Их можно разделить на две главные подкатегории – вещи, реально существующие (или существовавшие), и вещи фантастические, неизвестного происхождения, а некоторые – и неизвестного назначения. К первым мы отнесем пункты 1, 2, частично – 8 и 10, почти все в пункте 11, 12, 16 и – с некоторыми сомнениями – пункт 18. Любопытное обстоятельство – все они принадлежат разным историческим эпохам: прошлогодняя «Нива» к русской жизни до 1917 года, ходики с Бабой-ягой – явно послереволюционные, «мазь Вишневого» была изобретена в 1927 году, портреты Государя и Государевых дочерей – опять период до 1917-го (хотя «негаснущая радужная рамка» вызывает в этом сомнение), автомат Калашникова – послевоенная жизнь, пластиковый столик – период после 1991 года, канистра девяносто второго (бензина) – послевоенный период. Гобелен с оленями, самогонный аппарат и двустволку отнесем к XX веку вообще. Фантастические вещи – пункты 3,

7, отчасти 8 (PROTOGEN 17W) и 14. Они также самого разного происхождения. «Самокат» – что-то из воображаемой кулибинской русской провинциальной старины. «Самосоздающийся шатер», спрей «Живая вода», спрей «Мертвая вода», «живородящая войлочная паста» – примерно так должны называться вещи в патриотическом русском фэнтези. «Прозрачная пирамида» – уже из голливудского фэнтези; происхождение же штуки, именуемой «PROTOGEN 17W», вообразить решительно невозможно.

Самый любопытный, тем не менее, «промежуточный экспонат» – пункт 10. Это «приемник» под вязаным покрывалом. Каждый, знакомый на личном опыте с советской жизнью, опознаёт здесь телевизор в городском или слободском жилище (или даже в крестьянской избе) в 1960–1980-е годы. В советском доме телевизор заменял собой красный уголок с иконами; будучи вещью не очень доступной и дорогой, он получал особый почет, схожий с почитанием икон, – по крайней мере, на него очень часто стелили специальную (как раз вязаную) салфеточку или покрывало. Таким образом, этот символ научно-технического прогресса, модерности как бы доместифицировался, одомашнивался, вписывался в еще дореволюционный быт. Плюс тут важна идея Красоты, разделяемая множеством советских людей того времени (особенно с начала 1970-х). Красота должна была быть старомодной, «как раньше», не зря же все великое искусство и вся великая литература – в прошлом, в посмертных ПСС классиков, в учебниках, в музеях, в Большом театре. Так что телевизор «красивым» быть не мог, оттого его ультрасовременное безобразие непременно следовало приукрасить, замаскировать, хотя бы вот старомодной салфеточкой. Все это Сорокин прекрасно понимает, однако он идет еще дальше и вводит совсем уже амбивалентную деталь – в одном месте «приемник» именуется «радио». Хотя мы читаем о том, как доктор «глядит» на происходящее в «приемнике», Сорокин тем не менее искусно играет с визуальным и звуковым, используя двусмысленный глагол «шел»:

По первому каналу шли новости, говорили о реконструкции автомобильного завода в Жигулях, о новых одноместных самоходах на картофельном двигателе. Мельничиха переключила на второй канал. Там шла будничная церковная служба. Мельничиха перекрестилась, покосилась на доктора. Он сидел, равнодушно глядя на пожилого священника в ризе и молодых дьяков. Она переключила приемник на последний, третий, развлекательный канал. Здесь, как всегда, шел вечный концерт.

Сперва спели дуэтом про золотую рощу две красавицы в светящихся кокошниках, потом широколицый весельчак, подмигивая и прищелкивая языком, рассказал о кознях своей неугомонной атомной тещи, заставив мельничиху пару раз рассмеяться, а доктора устало хмыкнуть. Затем начался долгий перепляс парней и девок на палубе плывущего по Енисею парохода «Ермак» (С. 27).

Впрочем, и визуальное здесь какое-то необычное, в мельницком приемнике явно отсутствует экран, вместо него – голограмма: «В приемнике щелкнуло, и над ним повисла круглая голограмма с толстой цифрой „1“ в правом углу» (с. 27). «Первый канал» висит *над* приемником. Набор передач в этом трансторическом девайсе, в котором можно узнать и радиоприемник со знаменитой фотографии, где изображены внимающие голосу Москвы бородатые крестьяне, и позднесоветский и даже современный телевизор (ведь орудует мельничиха сильно архаизированным дистанционным пультом!), также представляет собой смесь советского TV, нынешнего TV и дистопического TV, родом из сорокинских же политических сатир. Как и телевизор в советской гостиной, «приемник» находится в смысловом центре нашего шкафчика причудливостей, он намекает на то, что на самом деле здесь происходит.

А происходит, как мы уже говорили, полное исчезновение истории и исторического времени – а вместе с ними и смысла как такового. Все намеки на какую-то эпоху, которые можно угледеть в том или ином экспонате сорокинского «кабинета», – ложные и на самом деле никуда не ведут. Скажем, «канистра девяносто второго», данная в Перхушевых воспоминаниях как вещь дефицитная и дорогая, вроде бы указывает на некий топливный кризис, существующий в сконструированном Сорокиным мире. Эту гипотезу подтверждает на первый взгляд и одна деталь из программы, которая «идет» в «приемнике», – «одноместные самоходы на картофельном двигателе». Однако в самой повести нет ни одного двигателя внутреннего сгорания, более того, «самокат» Перхуши, приводимый в движение пятьюдесятью карликовыми лошадками, есть просто материализация метафоры, заключенной в выражении «двигатель мощностью в столько-то лошадиных сил». Более того, в мире «Метели» есть и обычные лошади, и гигантские – значит, «самокат» вовсе не представляет собой вынужденное техническое изобретение, он не есть следствие топливно-энергетической катастрофы. Редкий и дорогой «девяносто второй» сам по себе, конная тяга – сама по себе, но именно на

канистру бензина Перхуша выменивает своего любимого рыже-чалого конька. Многозначительные намеки и маркеры разных цивилизаций – доиндустриальной и индустриальной – перемигиваются, селятся что-то объяснить, но ничего не выходит. Читатель заплутал в метели. Смысла нет. Единственное, что можно сказать о сорокинских экспонатах, – факт их нахождения на одной полочке в *cabinet of curiosities*. То же самое можно сказать и об убранстве мельниковой избы. «Портрет Государя» и его дочерей – знак как бы старой России, монархической, традиционной, с царем и попами. Но – и это очень интересно – никаких попов, вообще никакой церкви в «Метели» (кроме программы в «приемнике») нет, отсутствует такая деталь в этом «кабинете», и все тут. Рядом с портретами монаршей семьи – «калашников», тоже как бы воплощение традиционализма, но уже не досоветского, а советского и особенно постсоветского. Конфликт исторических эпох, представленных в одной избе, символически примиряет гобелен с оленями на водопое – вещь уже настолько привычная для российского мещанского, обывательского быта, что просто невозможно указать на ее происхождение. Иными словами, в этой части сорокинского «кабинета» явлена «традиционная Россия», смешавшая в своей вечной дремоте домодерность и модерность, как бы «заспавшая» историю в большой груди прекрасной мельничихи. Но уже следующая деталь мгновенно уничтожает всю эту красивую и многозначительную – в духе Бердяева, Розанова, Галковского и даже Дугина – концепцию. Пластиковый столик мельника. Это ведь вещь из интерьера постсоветского дешевого кафе, забегаловки или даже ресторана, но сомнительного и жалкого. Конечно, такого рода заведения можно вписать в концепцию «традиционной России», уложить в ящичек соответствующей эпохи. Но дело в том, что материал столика, пластик, совершенно не соответствует ни доиндустриальным, ни индустриальным деталям этой обстановки. Пластиковый столик – пришелец из другого мира, и он мгновенно «остраняет» обстановку. Столик представляет собой кавычки, в которые все вышеперечисленное (Государь с дочерьми в светящихся рамочках, «калашников», лосиные рога, гобелен) помещается, теряя даже тот псевдоисторический (на самом деле бредовый мистический историософский) смысл, который было родился от соположения этих экспонатов. Перед нами просто инсталляция.

И здесь, в завершение нашего рассуждения, следует уточнить, о каком именно *cabinet of curiosities* идет речь в случае сорокинской «Метели». Конечно, не о старом, изначальном, классическом. *Cabinets of curiosities* эпохи позднего Ренессанса, барокко и даже Века Просвещения

действительно были призваны воплотить в себе господствующую эпистему^[1114], это были своего рода материализованные схемы отношения «слов» и «вещей». Патрик Морье отмечает:

Изначальный секрет, лежащий в самом сердце *cabinet of curiosities*, был, по своей природе, двойственным. Их задачей было не просто определить, открыть редкое и уникальное, и даже не завладеть им, но, в то же самое время, вписать их в специальное окружение, которое вселило бы в них несколько уровней значения. Битком набитые витрины, шкафы, полки и ящики отвечали за страсть к сохранению всего – или за желание убрать все с глаз долой – нет, они в то же время воплощали импульс поместить все на свое специально отведенное место в огромном хитросплетении значений и связей. Если объект обладал некой уникальностью, редкостью или необъяснимостью, что было результатом странного сочетания атомов, составляющих реальность, *cabinet of curiosities* мог превратиться в место инспекции, в место, где объекты рассматривались в соответствии со степенью, перспективой или иерархией, которые наделяли их значением – пусть даже в соответствии со степенью страсти ими обладать^[1115].

Современные художники, вроде того же самого Херста, эту идею вывернули наизнанку. Они берут обычные вещи – а что может быть обычнее скальпелей, пилюль, продукции таксидермистов и пр.? – и помещают их в свои «кабинеты». С одной стороны, здесь можно увидеть наследие сюрреалистов, которые, вслед за Лотреамоном, размещали на хирургическом столе зонтик и швейную машинку, заставляя их «болтать» друг с другом. Однако сюрреалисты пытались таким образом как бы «прорваться» к «истинной реальности», которая была скрыта за мутным покрывалом обыденности и привычки. Они верили в такую «истинную реальность», они – как это ни странно – верили в смысл. Нынешние арт-размещатели разных объектов в странных комбинациях, наоборот, заинтересованы исключительно в создании пространства, в котором смысл невозможен, где его наличие не предполагается. Собственно, концептуальное искусство, в своем наивысшем развитии, в своей самой крайней идее, именно этим и занимается. Как уже говорилось выше, именно так работал «старый Сорокин».

Но в «Метели» мы видим все-таки иное. Если ранний Сорокин

уничтожал смысл конкретных историко-культурных феноменов (Великой Русской Литературы, школьного учебника Великой Русской Литературы, словесности соцреализма), чтобы продемонстрировать механизм и процедуры банализации высокого и отвлеченного, которое становится следствием растворения этого высокого и отвлеченного в так называемой «жизни», то теперь писателя этот механизм тоже не интересует. В «Метели» Сорокин не разрушает Большие Дискурсы – они уже разрушились без его помощи. Они кончились из-за окончательного конца того типа сознания, которое их породило – русского и советского интеллигентского сознания. Теперь эти Большие Дискурсы – что-то вроде пекинской оперы, не более того, но и не менее. Сорокин меланхолично обходит эти руины, невнимательно подбирает то одну вещь, то другую, а потом размещает этот мусор в свой *cabinet of curiosities*^[1116]. Собственно, «Метель» – об этом, а не о том, какой стала Россия, когда кончилась нефть, не о драме архаизации не до конца модернизированного общества, как могут предположить интерпретаторы. В сущности, перед нами уже даже не *cabinet of curiosities*, а классический натюрморт, который – согласно почтенной нидерландской традиции – говорит только об одном, что бы на нем ни было нарисовано, фрукты, бокалы с вином, улитки или цветы. Он говорит о неизбежности смерти.

Собственно, снежная пустыня, по которой едут доктор Гарин и Перхуша, и есть пустыня ледяной смерти. Опять-таки возникает сильное искушение власть здесь в специальную русскую историософию с мистически-религиозным оттенком, процитировав знаменитую фразу Константина Победоносцева «Да знаете ли вы, что такое Россия? Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек»^[1117]. Сорокин наверняка знает ее – и играет с этой метафорой в своей повести, ведь ему очень близок безнадежный пессимизм обер-прокурора Синода. Но он идет еще дальше, превратив в ледяную пустыню не просто нынешнюю «Россию», но и все ее прошлое, ее культуру, литературу и так далее. Он, добавив к Победоносцеву Пушкина, Толстого, Чехова и Федора Чистякова, засыпал метелью всех лихих и не очень лихих людей, когда-либо передвигающихся по этой пустыне. Когда же они и вся их жизнь застыла, замерзла, умерла, он собрал жалкие остатки и выставил в своем *cabinet of curiosities* – показать, что никакого смысла во всем этом не было и быть не могло. И, соответственно, исторического времени тоже.

Остается вопрос: зачем? Чтобы продемонстрировать свою власть над отсутствием смысла – и тем самым показать, что в том и есть

единственный смысл. Что хозяином этого нехитрого чудовищного смысла является он сам, Владимир Сорокин. Все просто: смастерить десятка три кунштюков и разложить их по шкафчикам. Выставить напоказ коллекцию. Стать сразу и Джузеппе Арчимбольдо, и Рудольфом Вторым.

Третья психоделическая Владимира Сорокина, Или «Теллурия» пятьдесят глав о том, чего не может быть

Станислав Львовский

Введение: роман

Роман Владимира Сорокина «Теллурия» вышел в свет осенью 2013 года и был встречен критиками доброжелательно, но обошлись, по большинству, и без особых восторгов – за исключением разве что А. Долина в «Новой газете»^[1118]. Многие отмечали все возрастающее качество письма: «Сорокин управляется с речью головокружительным каким-то способом»^[1119]; «новую феодальную пестроту Сорокин передает с помощью своего особенного дара, дара языкового пересмешника»^[1120]. Многие специально обращают внимание на то, что роман написан «без особых шокирующих грубостей, спокойно и по-доброму»^[1121]. Впрочем, в некоторых констатациях этого рода отчетливо слышится сожаление: «Текст „Теллурии“ неожиданно лишился самого нерва, злобы. Все такой же цветистый и фактурный, он перестал быть тоталитарным, перестал быть „литературностью как таковой, мясом письма, равнодушным к собственной семантике“. Текст „Теллурии“ утончился, облагоразумился, очеловечился, уподобившись реальности, описываемой в тексте»^[1122]. Ни одного дурного слова про роман, в общем, никто не сказал, хотя в тексте М. Кучерской вполне заметно едва скрытое раздражение: «В очередной раз Сорокин описал, как человечество поедает себя»^[1123]. По мнению некоторых критиков, «Теллурия» – не совсем то, за что себя выдает. Н. Курчатова пишет о том, что больше всего текст напоминает «фантасмагорию на тему нынешнего медийного полотна российской реальности»^[1124], а А. Архангельский объясняет, применительно к «Теллурии», что «это не политический роман, не сатира – это кадиш о языке. Молитва, исполненная на пятидесяти разных языках. Верните то, с чем можно работать, с чем возможно играть. В тоске по различиям Сорокин возвращает „себе“ даже язык соцреализма – перед лицом новой опасности, гораздо более страшной: перед угрозой разъязыковлениа»^[1125]. С ними соглашается (в более

спокойном тоне) еще один критик: «Это роман не про то, что происходит, или про то, что будет происходить. Он про то, как это происходящее описывают в книгах, статьях, письмах, чатиках и даже стихах»^[1126].

Однако в большинстве своем и критики, и широкий, если это слово здесь применимо, читатель выработали относительно «Теллурии» довольно прочный консенсус. Состоит он в том, что, во-первых, роман следует понимать как политическое высказывание, являющееся продолжением того, что имело место в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», – но более развернутое, теперь включающее в себя попечение о судьбах не только России, но и Европы, а может, и мира в целом. Во-вторых, что в романе изображено нечто, называемое «новым Средневековьем» (что бы этот термин ни значил). Наконец, в-третьих, – что «Теллурия» принципиально мало чем отличается от других книг Сорокина, расположенных поблизости от нее на временной шкале: «Восхищаясь цветением эманаций языка и грацией композиции, просвещенный читатель, скорее всего, не найдет в „Теллурии“ ни одной новой идеи»^[1127]. Справедливости ради, нужно сказать, что многие входят в этот консенсус только отчасти. Содержание, между тем, довольно сомнительно – по всем трем пунктам. Ниже я попытаюсь показать, что «Теллурия» если и представляет собой сколько-нибудь прямое высказывание, то не столько политическое, сколько антропологическое, – а также что в этом романе Сорокин радикальнее обычного порывает с предметным полем, интересовавшим его на предыдущем этапе, и переходит к совершенно новому уровню проблематизации. Однако начать придется издалека.

Предмет: «Теллурия»

Роман представляет собой собрание сюжетно не связанных между собой пятидесяти текстов разной степени фрагментарности. Действие их происходит в мире, пережившем кровопролитную войну с ваххабитами, пытавшимися полностью подчинить себе Европу, и распад России. Европа является в основном мусульманской, однако христианство сохранилось на юге Франции, в основанной и управляемой тамплиерами Республике Лангедок. Россия распалась на множество небольших государств, демонстрирующих значительное разнообразие укладов, в том числе самые экзотические: тираническая диктатура в Московии; коммунистические Соединенные Штаты Урала, воюющие против всех, в основном против белогвардейских «барабинских оккупантов», но также против режима

бешеной собаки Кароп, против ваххабитских сепаратистов и даже против монгольских империалистов, дотянувших свои кровавые щупальца, etc.»^[1128]; Рязанское Царство, представляющее собой, напротив, «белогвардейскую» утопию, и крошечная СССР, Сталинская Советская Социалистическая Республика, основанная двумя олигархами-сталинистами и функционирующая в качестве тематического парка развлечений для туристов. Наконец, на территории России, в Алтайских горах, находится Республика Теллурия. На ее территории находится одно из четырех известных месторождений редкого металла теллура. О последнем герой главы XLVI Лукомский говорит так: «Все меркнет, все бледнеет и гаснет рядом с божественным теллуrom. Этому продукту нет равных в мире наркотических веществ. Героин, кокаин, кислота, амфетамины – убожество рядом с этим совершенством. Положите каменный топор рядом со скрипкой, и лишь тысячелетиями вы сможете измерить дистанцию между ними»^[1129]. Употребление этой субстанции осуществляется следующим образом: профессиональный Плотник забивает человеку в голову теллуровый гвоздь – и при этом всегда остается пусть небольшая, но вероятность смертельного исхода. Теллур, обнаруженный в 2022 году и четыре года спустя запрещенный конвенцией ООН, употребляется на всей описываемой пятьюдесятью новеллами территории – причем, насколько можно судить, сравнительно беспрепятственно. Формально же он запрещен везде, кроме Демократической Республики Теллурия, – а сама республика признана только двадцатью четырьмя странами. Теллурия интересна еще и тем, что возникла она в результате «военного переворота в барабинской провинции Алтай, организованного нормандским крылатым легионом „Голубые шершни“ (Les Frelons bleus)», и последующего референдума об отделении. Командир «Голубых шершней» Жан-Франсуа Трокар является ее первым избранным президентом – здесь пересказана версия, изложенная у Сорокина сухим энциклопедическим языком, – так что о полной картине можно только догадываться. Теллурия представлена в романе как земной рай под управлением Трокара, отчески пекущегося о подданных. Персонажи романа, живущие за пределами ДРТ, мыслят ее примерно так же.

Войны привели к перекройке географической карты, – а появление теллура, как мы постараемся показать ниже, внесло в эту картину еще и глобальные изменения социально-экономического порядка, по крайней мере в упоминаемой писателем части планеты. Мир романа включает в себя нынешние Европу, Россию и в каком-то смысле Китай – впрочем, он

представлен только редкими в тексте китайцами, действия на его территории не происходит. В этой если не постапокалиптической, то «постсовременной» Ойкумене^[1130], по сравнению с привычным нам состоянием, произошли и другие изменения: топливо для моторов внутреннего сгорания используется очень ограниченно, возможно из-за цены, а альтернативных источников топлива почти никаких не появилось, – за вычетом самоходов и самокатов на картошке (глава XVII). Человечество вернулось к гужевому транспорту и верховой езде. Несмотря на это, самолеты (и вертолеты) летают – видимо, для тех, кто в состоянии заплатить за билет. Даже среди бедных в «Теллурии» весьма распространены биотехнологические компьютеры, «умницы/умники», и другие артефакты не совсем ясной природы, вроде «живородящих шуб». Кроме того, откуда-то появляются роботы, единственным занятием которых является грабеж и воровство, – причем они иногда охотятся за тем, что особой ценности для них иметь не должно, например за съестными припасами. Остается предполагать, что у роботов либо есть хозяева, либо сами они проходят, как и остальные сложные устройства сорокинской реальности, не столько по механическому, сколько по биомеханическому ведомству. О «геополитической» конфигурации этого потерявшего связность, деглобализованного мира говорить не приходится – однако Китай, по всей видимости, сохранил то положение, которое занимает почти во всех текстах писателя, начиная с «Голубого льда», то есть положение новой глобальной Метрополии.

В литературном смысле пространство романа, впрочем, размечено не столько прямыми описаниями различных социально-экономических или политических укладов, сколько дискурсами и дискурсивными режимами, сконструированными для каждого фрагмента отдельно. Так, Рязанское Княжество (глава VII) в буквальном смысле *прочитывается* как монархическая ретроутопия благодаря тому, что герои здесь изъясняются на языке третьеразрядного русского романа конца XIX века – слегка разбавляя его пейоративами, предназначенными для выражения классовых чувств. Так могли бы говорить генерал Корнилов со своими боевыми товарищами, лет через пятнадцать после удачно совершенного ими в параллельной реальности переворота. Глава VI представляет собой рассказ о партизанском отряде «имени героя Первой Уральской войны Мигуэля Элиазара», ни на йоту не отступающий от экзальтированного языка советских фронтовых передовиц. В письме, которое пишет британец Лео из Московии своему молодому любовнику (глава II), описываются туристические впечатления, а также с максимально возможными, а

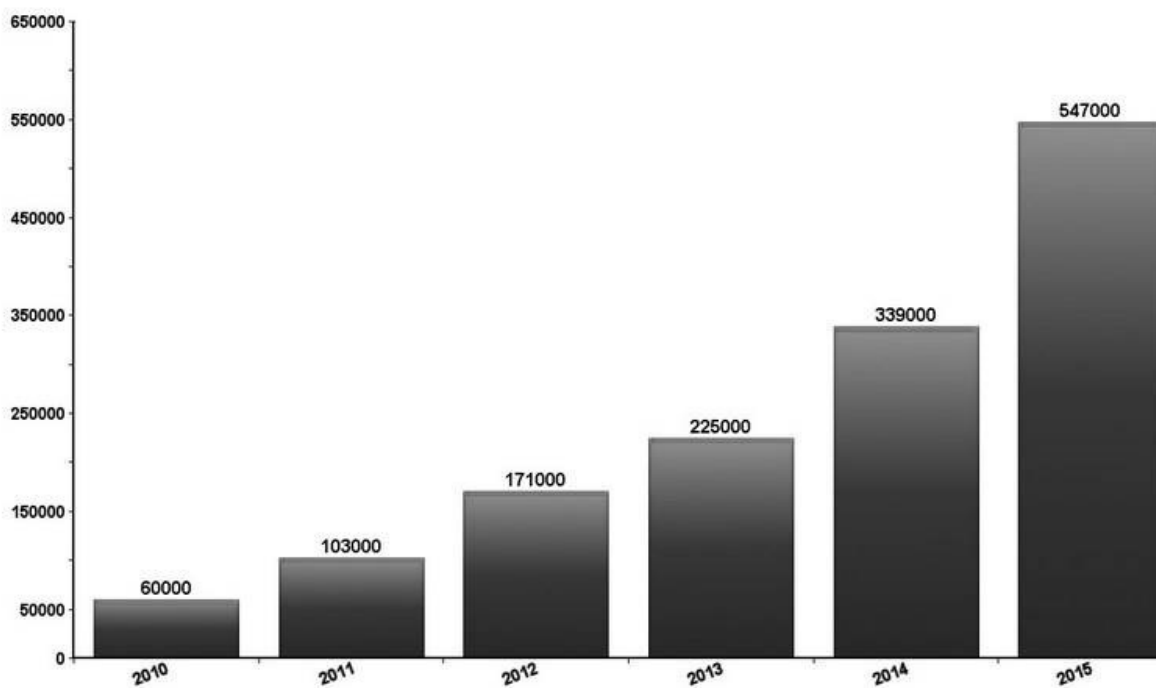
пожалуй, даже и несколько чрезмерными для эпистолярного жанра подробностями излагается авторское видение русской истории. Стилистически же это письмо едва отличимо от писем Глогера из «Голубого сала». Кентавр (глава XLII) говорит языком Чарли Гордона из начальных и конечных эпизодов русского перевода «Цветов для Эджернона»^[1131], чуть измененным за счет использования славянских иноязычных либо архаичных аффиксов. Таким образом можно описать все пятьдесят новелл. Не каждой из пятидесяти новелл сопоставлен собственный локус, но каждой – собственный дискурс.

Проблематика: футурология и «Новое Средневековье»

То, что роман в основном был воспринят читателями (включая многих критиков) как политическое высказывание или футурологический прогноз, разумеется, во многом было предопределено двумя предшествовавшими ему текстами. И «День опричника», и «Сахарный Кремль», видимо, до определенной степени являются артефактами политической футурологии – причем первый из них был написан и опубликован в очень правильный момент: достаточно недавно, чтобы о книге не успели забыть, – и достаточно давно, в 2006 году, чтобы читатель уверился в прогностических способностях автора: степень радикальности традиционалистского поворота в риторике российских властей стала окончательно ясна далеко не сразу, хотя движение в эту сторону было недвусмысленно обозначено еще в конце февраля 2012 года, когда были объявлены в розыск участницы панк-молебна «Богородица, Путина прогони!» из группы *Pussy Riot*. Осенью 2013 года, к моменту выхода в свет «Теллурии», масштабы происходящего были уже в значительной степени понятны – в частности, был уже вынесен и приведен в исполнение приговор Надежде Толоконниковой и Марии Алехиной, а также стала достоянием гласности речь государственного обвинителя на процессе, в ходе которой он ссылаясь на решения Лаодикийского (IV век) и Трулльского (VII век) церковных соборов^[1132]. В этой ситуации мир, описанный Сорокиным в «Дне опричника», перестал быть просто антиутопией: писатель был причислен к той малой части пророков, о которых принято думать, что их предсказания исполняются. Немудрено, что в этом контексте и «Теллурия» тоже автоматически была отнесена по ведомству политической футурологии. Между тем, соглашаясь на прочтение «Теллурии» как артефакта политической футурологии, мы оказываемся вынуждены согласиться либо с тем, что в этом качестве роман

безнадежно тривиален и вторичен^[1133], либо с тем, что перед нами действительно книга о том, как происходящее «описывают в книгах, статьях, письмах». Действительно, оба гипотетических сценария, распад России и деградация Европы, заканчивающаяся ее капитуляцией перед политически и демографически усилившимся исламом, еще во второй половине 2000-х стали сравнительно привычными в риторике, с одной стороны, российского режима, а с другой – европейских крайне правых, ныне этим режимом открыто поддерживаемых. Представить себе, что перед нами сознательное движение навстречу фобиям массового читателя, поощряемым в русле медийной политики страха, трудно. Предположение о том, что писатель исследует современные публичные дискурсы о будущем, также не представляется слишком убедительным: судя по тексту, это лишь одна из интересующих Сорокина тем – и, кажется, не главная.

К вопросу о том, является ли «Теллурия» утопией/антиутопией (а выбор между этими двумя, вроде бы противоположными вариантами здесь не очевиден), тесно примыкает другой – о «Новом Средневековье». Сегодня, как и на протяжении всей, довольно долгой истории этого словосочетания, оно служит означаящим совершенно различных, иногда полностью противоположных концепций и эмоций. Вместе с тем популярность его растет довольно быстро. Ниже приведены данные за 2010–2015 годы по количеству обнаруживаемых поисковым сервисом Yandex web-страниц, в которых термин «Новое Средневековье» (точное словосочетание, без учета регистра) встречается хотя бы один раз.



Рост количества упоминаний словосочетания «Новое Средневековье» за 2010–2015 годы

В России историю этого понятия принято отсчитывать от К. Леонтьева и Н. Бердяева, работа которого 1924 года так и называется «Новое Средневековье». Однако уже эти два автора вкладывают в эти слова (Леонтьев, впрочем, употребляет термин «новый феодализм»^[1134]) совершенно различные смыслы. Леонтьев употребляет этот термин в «смысле глубокой неравноправности классов и групп, в смысле разнообразной децентрализации и группировки социальных сил... в смысле нового закрепощения лиц другими лицами и учреждениями, подчинение одних общин другим общинам, несравненно сильнейшим»^[1135]. Леонтьеву, представления которого об идеальном общественном устройстве подразумевали сложные и разнообразные иерархические структуры, координируемые в рамках последовательной, но гибкой имперской власти, Средневековье представлялось эпохой слишком хаотичной и потому варварской: термин «новый феодализм» он употребляет в сугубо отрицательном смысле. Для Бердяева, одного из главных оппонентов Леонтьева, положительные черты Средневековья значительно важнее отрицательных: «Средние века были эпохой религиозной по преимуществу, были охвачены тоской по небу <...> средние века не растрчивали своей энергии вовне, а концентрировали ее

внутри и выковывали личность в образе монаха и рыцаря, в это варварское время созрел культ прекрасной дамы и трубадуры пели свои песни». Бердяев видит в «Новом Средневековье» возможность нового религиозного универсализма, всеобщую устремленность к трансцендентному и конец индивидуализма Нового времени: «Человек выходит к общности. Наступает универсалистическая, коллективистическая эпоха»^[1136]. Питирим Сорокин, уделивший «Новому Средневековью» много внимания в книге «Кризис нашего времени», в понимании его наследует бердяевскому умеренному оптимизму, хотя, как и Бердяев, полагает, что переходный этап будет катастрофическим^[1137].

За пределами России^[1138] часто используется термин «неомедиевизм» (neo-medievalism), тоже имеющий несколько значений. В культурологии и современной медиевистике он относится ко все более заметному тренду на конструирование квазисредневековых реальностей – иногда довольно сложной природы, как в серии романов «Голодные игры» (The Hunger Games), а иногда сравнительно простых, как в телесериале «Игра престолов» (Game of Thrones), – а также к практикам изучения этих новых культурных артефактов. По выражению К. Робинсон и П. Клеменс, культурный неомедиевизм представляет собой «постпостмодерную идеологию медиевизма»^[1139] и «использует родственные постмодерным эстетические стратегии – анахронизм, пастиш и бриколаж»^[1140], – однако, согласно формулировке другого автора, использует он их «не в духе деконструкции, а конструктивно»^[1141]. В целом обозначенное явление и само по себе, и как предметное поле уже ведущихся исследований остается туманным.

Еще одним, не менее туманным в рациональном, но очень ясным в эмоциональном отношении значением термина мы обязаны Роберто Вакке, инженеру, специалисту в области автоматизированных систем управления, выпустившему в 1971 году книгу «Наступающее Средневековье»^[1142]. Текст этот, теперь считающийся футурологической классикой, предсказывает вызванный чрезмерным усложнением инфраструктуры коллапс цивилизации (и ее погружение в Средние века) еще до конца тысячелетия. Именно с этой книгой полемизирует Умберто Эко в эссе «Средние века уже наступили»^[1143] – разумеется с позиции медиевиста, а не инженера. Вакка вкладывает в понятие «Средневековье» те смыслы, что вкладывались и вкладываются в него в течение большей части Нового времени, – те же, что позволяют сегодня говорить о «диких средневековых обычаях» или о «погружении страны в Средневековье». Собственно, Эко в

своем эссе полемизирует именно с этим современным дискурсивным режимом, демонстрируя, что обыденное понимание Средневековья современный человек получил в качестве наследства от предыдущей эпохи и что это наследство должно быть отрефлексировано. «Новое Средневековье» в этом значении предстает скорее синонимом такого же неопределенного термина «постапокалиптический мир» и подразумевает состояние цивилизации, определенное тем или иным набором последствий краха большей части (или всех частей) глобальной инфраструктуры, иногда сопровождаемое экстраполяцией последствий глобальной катастрофы, – и относится, таким образом, к своего рода «секулярной эсхатологии»^[1144].

Наконец, последнее значение термина «неомедиевизм» унаследовано от 1960-х годов и связано, среди прочих, с именем специалиста по международным отношениям Хэдли Булла «Анархическое общество», который, рассматривая различные варианты развития человеческой истории, предложил в том числе следующий: привычная система национальных государств постепенно размывается, а на смену ей приходит «позволяющая избежать классического набора опасностей, связанных с суверенными государствами, структура перекрывающихся властных полномочий и пересекающихся лояльностей. Она объединяет народы в глобальное общество, но дает возможность избежать концентрации власти, неизбежной при образовании мирового правительства»^[1145]. Термин снова становится частью активного словаря политологов в 1990-е годы^[1146], однако, как замечает Й. Фридрихс в своей статье, призванной пересмотреть «новый медиевизм» и продемонстрировать его полезность в качестве инструмента макроанализа «поствестфальской» международной политики, «их спекуляции не идут дальше случайного и импрессионистского использования термина»^[1147]. Таким образом, и применительно к теории международных отношений значение терминов «Новое Средневековье»/«новый медиевизм» не определено сколько-нибудь строго.

Но вернемся к «Теллурии». При попытке понять, каким образом в контексте романа возможен – и возможен ли? – осмысленный разговор о «Новом Средневековье» или «неомедиевизме», возникает две основных проблемы. Первая, содержательная, состоит в том, что описываемая Сорокиным реальность, как замечает А. Марков, в гораздо большей степени имеет отношение к Ренессансу, нежели к Средневековью^[1148]: разговор псоглавцев (глава XXII) представляет собой отсылку к ренессансным диалогам, Кельнский карнавал (глава V) выглядит пародией на Ренессансные шествия. Кроме этих и других упомянутых Марковым

отсылки к Ренессансу, но не к Средневековью, следует упомянуть еще одну: метареферентный для романа текст «Книги о разнообразии мира» Марко Поло^[1149]. Вторая проблема, методологическая, состоит в том, что, как видно из предпринятого выше обзора, единственным органичным контекстом для рассмотрения книги оказывается не контекст прямого политического высказывания (понятого в постапокалиптическом ключе или внешнеполитической теории), а контекст сугубо культурологический, требующий рассматривать «Теллурию» в одном ряду с экранизациями Толкиена, «Игрой престолов», etc.

Сугубо культурологический подход, однако, если не исключает понимание «Теллурии» как прямого политического высказывания^[1150], то, по крайней мере, серьезно затрудняет его, требуя сопоставления текста с огромным количеством разноприродных культурных явлений в диапазоне от уже упомянутых сериалов и фильмов до фэнтези/sci-fi романов и современных музейных репрезентаций. Не отрицая потенциальную плодотворность этого подхода, мы хотели бы, тем не менее, сосредоточиться на «Теллурии» как на прямом высказывании, показав, однако, что основная его проблематика лежит в сфере не политологии и *future studies*, но антропологии и (отчасти, как следствие) социологии. Несмотря на то что сам автор, по всей видимости, не проводит ясной границы между ренессансной эпохой и собственно Средневековьем – в частности, Сорокин в разговоре о «Новом Средневековье» поминает Рабле^[1151], – применительно к сказанному выше важно предположение о том, что речь идет скорее об аналоге Ренессанса – причем в некоторых принципиальных отношениях Ренессанса скорее позднего, чем раннего.

Нарисованная Сорокиным картина мало напоминает «Новое Средневековье» как внешнеполитическую реальность: вместо «структуры перекрывающихся властных полномочий и пересекающихся лояльностей» мы видим в «Теллурии» (за исключением, возможно, «Цеха плотников») скорее новую в географическом смысле, но старую в политическом, не слишком договороспособную диспозицию множественных аналогов национальных государств, представляющих собой продукты территориализации все тех же старых по сути – пусть и новых по содержанию – «воображаемых сообществ». Нации в этом мире не исчезли, но, как говорит Арнольд Константинович в главе XXVIII, «обрели себя» (с. 286). Единственным допущением, позволяющим потерю характерной для нынешнего глобализованного состояния связности, оказывается истощение углеводородных запасов при одновременном (и это одно из

немногих действительно фантастических допущений в романе) истощении идей относительно новых источников энергии. Краха высокотехнологичной инфраструктуры в мире «Теллурии», по всей видимости, не произошло – по крайней мере «умницы» и «умники» не только имеются в этом мире в достатке (производство), но и функционируют как ни в чем не бывало (собственно инфраструктура). Продолжает работу и гражданская авиация. «Массовое производство доживает последние годы» (с. 286), однако политические или социально-экономические причины этого остаются за кадром – а главное, ничто в тексте не указывает на их *наличие*.

Существует только одна концепция, в эскизном виде, буквально одним абзацем текста обрисовывающая нечто похожее на мир «Теллурии». Это «неофеодализм», о котором Иммануил Валлерстайн пишет в работе 1992 года «Капиталистическая цивилизация». Вторая часть этой работы начинается с утверждения о том, что «капиталистическая цивилизация вошла в осень своего существования»^[1152], и продолжается кратким рассмотрением альтернативных «социальных формул» будущего «после капитализма». Среди них обнаруживается и интересующий нас абзац, который имеет смысл процитировать целиком:

Первой (из упомянутых социальных формул. – С. Л.) является неофеодализм, который в гораздо более уравновешенной форме будет воспроизводить обстоятельства смутного переходного времени, – мир парцеллярных суверенитетов, существенно более автаркичных регионов и локальных иерархий. Это может оказаться совместимым с сохранением (но, возможно, не развитием) текущего, довольно высокого технологического уровня. Бесконечное накопление капитала не сможет более быть движущей силой такой системы, но она несомненно окажется антиэгалитарной. Что могло бы ее легитимировать? Возможно, возвращение к вере в естественные иерархии^[1153].

В этом описании (впрочем, довольно неопределенном) можно обнаружить сходство с тем миром, что описывает Сорокин. И если принять такую точку зрения, то окажется, что «Теллурия» представляет собой ответ на вопрос об источнике легитимности такой системы, отличный от того, что дает Валлерстайн.

Внешние контексты: утопия, дистопия, киберпанк, sci-fi

«Теллурия» – редкий текст, относительно которого не наблюдается даже призрачного консенсуса относительно того, по какому ведомству его числить – утопий или антиутопий. Тот же «Яндекс» обнаруживает в момент написания статьи (январь 2016) сочетание названия романа со словом «утопия» (запрос «теллурия „утопия“») примерно на 10 000 страницах, а в сочетании со словом «антиутопия» (запрос «теллурия „антиутопия“») – на 9000^[1154]. Фредерик Джеймисон пишет в «Археологиях будущего» о том, что утопический нарратив в более или менее скрытом виде содержит в себе свою темную половину, или, пользуясь термином Джеймисона, подавленную негативность, выявление которой в утопических текстах позволяет обнажить их фундаментальную противоречивость, «диалектический реверс намерения, инверсию репрезентации, „уловку истории“, в силу которых усилие утопической мысли в конце концов передает собственную невозможность»^[1155]. Можно было бы, по всей видимости, представить себе (со множеством оговорок) и соответствующую диалектику в отношении антиутопий/дистопий^[1156]. Возможны и другие объяснения – однако на текстуальном уровне амбивалентность восприятия связана, по-видимому, с тем, что развернутые суждения о мире «Теллурии» (см., в частности, главы II, XXVIII, XXXIX, XL) либо амбивалентны сами по себе, либо высказываются в книге в основном бенефициарами описанного в ней порядка – как, например, неоднократно цитируемый здесь апологетический монолог Арнольда Константиновича, принадлежащего к привилегированной социальной группе, к Цеху плотников.

Такая амбивалентность восприятия характерна для миров, конструировавшихся в рамках киберпанка, одного из последних в хронологическом смысле поджанров *sci-fi*. Для собственно киберпанка характерен, среди прочего, «социальный пастиш»: на пересечении мира высоких технологий с образом жизни, характерным для аутсайдеров и маргиналов XX века^[1157], возникает парадоксальная динамика. Для одной из разновидностей киберпанка (стимпанк) более характерно сочетание «социального пастиша» и анахроничности. Здесь динамика возникает на пересечении мира высоких технологий с традиционными укладами, по отношению к нему еще более анахроничными, нежели аутсайдерство в духе 1960-х годов, – например, с квазивикторианским укладом в романе «Алмазный век, или Букварь для благородных девиц»^[1158]. Миры Уильяма Гибсона и Нила Стивенсона трудно отнести к чисто утопическим или дистопическим. Разговор о диалектике дистопии представляется здесь

более осмысленным. В том и другом случае кибер- или стимпанк конструирует пространство, проблематизирующее собственную дистопичность – в том числе за счет упомянутых парадоксальных сочетаний. Так, Стивенсон использует возникающую динамику для придания убедительности своей картине «мира изобилия» (*post-scarcity world*), в котором обращение к архаичным социальным формам, порождающее элитистские цивилизации, базирующиеся, в частности, на викторианском и конфуцианском кодексах, является ответом на вопрос о том, что будет происходить в реальности, где основным вопросом оказывается не «Что может быть сделано?», а «Что должно быть сделано?». В результате возникает сложная картина, сочетающая в себе утопическое (*post-scarcity world*) и дистопическое (социальное неравенство). Сорокин в «Дне опричника», «Сахарном Кремле» и «Теллурии» также использует тот же прием лобового столкновения высоких технологий с социальной архаикой – но в других целях. Этот прием позволяет ему, по крайней мере в двух первых текстах, не только выбить читателя из привычной колеи отождествления технологического и социального прогресса, но и в концентрированной форме предъявить основное противоречие того, что А. Ахиезер и его коллеги называют «экстенсивной модернизацией»^[1159] – то есть такой, которая ограничивается заимствованием исключительно технологий, но не общественных, политических и экономических институтов, делающих возможным их воспроизводство и развитие.

Возвращаясь к проблематике амбивалентности утопического/дистопического, следует отметить, что у Уильяма Гибсона в самом его известном, видимо, тексте «Нейромант»^[1160] обрисована, казалось бы, дистопическая картина мира, которую вполне можно охарактеризовать как «Новое Средневековье» (или даже «новый феодализм»), – по крайней мере, основными политическими акторами в нем являются не национальные государства, а мегалополисы и корпорации, обозначаемые, кстати говоря, японским словом «дзайбацу»^[1161]. Вместе с тем основным мотивом романа является киберпространство^[1162], являющееся в романе метафорой фронта: высококвалифицированные хакеры, к которым принадлежит и главный герой романа, называют себя «ковбоями». Многочисленные описания пребывания героя в киберпространстве также акцентируют свободу и безграничные возможности. Говоря словами С. Букатмана, «несмотря на то что киберпространство часто является концентрированным выражением постмодерного городского „не-места“, оно также часто позволяет утопическое и кинетическое высвобождение из

самых границ городского существования»^[1163]. Ф. Джеймисон также признает, что по преимуществу «то, что называется киберпанком (и начинается с «Нейроманта») – утопично и порождено как „иррациональным энтузиазмом“ 1990-х, так и своего рода романтикой феодальной коммерции»^[1164], – хотя в целом в процитированной статье ставит утопию у Гибсона под сомнение. Собственно, и сам термин «поспасае», употребляемый Гибсоном применительно к киберпространству, отсылает к буквальному переводу греческого слова «утопия». Помимо амбивалентности конструируемого пространства в терминах утопии/дистопии, Сорокин, между тем, кажется, снабжает читателя прямой, но редко замечаемой отсылкой непосредственно к «Нейроманту», в котором программное обеспечение (точнее, его манифестация в киберпространстве), ограничивающее доступ к той или иной информации, называется «льдом»^[1165]. Сорокин использует «лед» в той же ситуации открытия доступа к чему-то «запертому», «спрятанному», однако в инверсированной относительно гибсоновского текста ситуации: лед здесь служит не защитой «внутреннего», а, напротив, средством проникновения к нему.

Есть, однако и строго научно-фантастическое произведение, также имеющее определенное отношение к «Теллурии», – а именно небольшая повесть Ивана Ефремова «Сердце Змеи», написанная в 1958-м и опубликованная в январском номере «Юности» за следующий год. В повести, действие которой происходит в том же мире, что и действие «Туманности Андромеды», описывается «неимоверно далекий рейс» на звездолете «Теллур», предпринятый для того, «чтобы его экипаж изучил загадочные процессы превращения материи непосредственно на углеродной звезде, очень важные для земной энергетики». «Сердце Змеи» представляет собой утопию, скроенную по классическому советскому образцу^[1166]: в будущем на Земле наступил коммунизм, войны прекратились, как и эксплуатация человека человеком. Каждый новый день приносит все новые победы и открытия – поэтому герои Ефремова не слишком опечалены тем, что, вернувшись, не застанут никого из друзей и родных, – в качестве компенсации им предоставлена возможность увидеть будущее через семьсот лет. Текст Ефремова является практически полным антиподом «Теллурии». Это бесхитростно написанный (большую часть текста составляют длинные монологи героев на абстрактные темы) линейный нарратив, доводящий почти до абсурда идею социального прогресса как таковую, распространяя ее на живую природу и жестко

увязывая с социальным прогрессом не только технологическое развитие, но и формы, порождаемые биологической эволюцией. Единственное, что объединяет эти тексты и эти реальности, – представление о том, что телосом истории является *теллур* – только у Сорокина это галлюциногенный металл из Алтайских гор, то есть природное сырье^[1167], а у Ефремова – звездолет, являющийся, так сказать, ультимативной «продукцией высокого передела».

Предмет: Теллурия

Первое, на что стоит обратить внимание в обсуждаемом романе Сорокина, – заглавие. Исторически заглавие текста имело явное указательно-рефлексивное значение, которое со временем отошло на второй план: коммуникативная функция стала выражена слабее, а номинативная – сильнее. Однако если допустить, что, говоря словами С. Кржижановского, «заглавие – книга *in restrictis*, книга – заглавие *in extenso*»^[1168] – пусть и до определенной степени, – то очевидна некоторая странность: прямое понимание заглавия означает, что перед нами книга о Теллурии, однако, по видимости, собственно Теллурии в ней посвящена всего одна из пятидесяти глав (главы не имеют отдельных заголовков). А. Марков выходит из этого затруднения, утверждая, что сюжетная канва романа строится «вокруг дипломатического признания Теллурии»^[1169], – однако сколько-нибудь убедительных доказательств этой гипотезы в тексте обнаружить не удастся. Нельзя сказать и что все персонажи романа стремятся в Теллурию (хотя некоторые – да) или что она занимает центральное место в их мыслях.

Присмотримся к Теллурии чуть подробнее. Демократическая республика Теллурия, страна, на территории которой находится месторождение самородного теллура – заметим, не единственное в мире, а одно из четырех, – описана как патриархальный во всех смыслах земной рай под управлением президента Жан-Франсуа Трокара, бывшего командира нормандского (всего Нормандия упомянута в тексте четырежды) крылатого легиона «Голубые шершни». Страна возникла в результате военного переворота, организованного легионом в «Барабинской провинции Алтай», после чего прошел референдум, на котором большинство населения высказалось за отделение провинции. ДРТ признана двадцатью четырьмя государствами, у восемнадцати государств (Австралия, Великобритания, Иран, Калифорния, Пруссия, Бавария,

Нормандия, Албания, Сербия, Валахия, Галичина, Московия, Беломорье, Уральская Республика, Рязань, Тартария, Барабин, Байкальская республика) нет с Теллурией дипломатических отношений, причем настолько, что гражданам этих государств въезд в ДРТ запрещен. ДРТ – единственная страна, где «теллуровые клинья» не объявлены вне закона. Из главы XXII мы, кроме того, узнаем, что Байкальская республика все же устанавливает с Теллурией дипотношения, открывая путь для беспрепятственного экспорта теллура на Восток – то есть в Дальневосточную республику, Японию, Корею и Юго-Восточную Азию. В ДРТ три государственных языка – алтайский, казахский и французский, в основном используемый элитой и чиновниками. Президент не владеет алтайским, к народу и парламенту обращается по-казахски, а «с подчиненными и элитой» общается исключительно по-французски. Кроме того, эта глава содержит довольно подробное описание сравнительно регулярного (только по выходным дням и только в хорошую погоду) ритуала общения президента Трокара с народом. К народу президент ДРТ прилетает в буквальном смысле на крыльях. Этот полет является завершающей частью спуска с горы Кадын-Бажы («Вершина Катуня» на южноалтайском, она же «Уч-Сумер» (Трехглавая) и «Белуха»), самой высокой вершины Алтая, первую часть которого Трокар проделывает на горных лыжах. Всякий раз президент выбирает новый дом, чтобы спуститься в него и съесть пиалу сваренного на костре бараньего супа кече. По окончании визита президент дарит хозяину дома песочные часы с теллуровым песком, отмеряющие ровно одну минуту.

Первое, что становится ясно, – политический статус Теллурии, которая, по всей видимости, является своего рода колонией без метрополии: страна управляется небольшой иноязычной и инокультурной элитой, верхушка которой набрана, как можно предположить, из других офицеров «голубых шершней». Если принять на веру благостные описания главы XXIII и считать, что представления жителей других государств, описанных в книге о ДРТ, более или менее соответствуют действительности, то перед нами, по-видимому, вариант ресурсного государства, своеобразного *tellurostate*, – в этом ключе о романе пишет А. Эткинд: «Сырьевую зависимость часто сравнивают с наркотической, проводя аналогию между политэкономической болезнью, от которой страдают миллионы, и индивидуальной зависимостью от химического вещества. Владимир Сорокин показал эту связь в недавнем романе „Теллурия“: распавшись на множество государств, северная Евразия вновь сплавивается единой наркозависимостью, которую обеспечивает не

синтетическая химия, но алтайские шахты. За исключением горстки алтайцев и еще меньшего числа богатых людей, составляющих потребительский рынок теллура, все остальное население избыточно, подобно „пустым гвоздям“, которые валяются на улицах описываемых Сорокиным городов»^[1170]. С одной стороны, ДРТ напоминает наиболее удачливые монархии Персидского залива, вроде Бахрейна, но с другой – представляет собой и что-то вроде одного из вариантов идеальной России^[1171]. Как и настоящая Россия, ДРТ живет за счет природных ресурсов, однако обеспечивает безбедную жизнь населению – не столько, видимо, за счет принципиально иного режима распределения ресурсной ренты, столько за счет его, населения, малочисленности. Отношения между колонизаторами и колонизированными в этом ресурсном государстве Сорокин описывает как вполне безоблачные^[1172].

Образ президента, спускающегося к своему народу на черных крыльях, довольно неоднозначен^[1173]. Однако в алтайском ландшафте он вполне оправдан: по всей видимости, колониальная элита в отношениях с местным населением эксплуатирует образы, а отчасти и идеи бурханизма, – что делает художественно более достоверной и описываемую социальную идиллию. Бурханизм – зародившаяся на Алтае в начале XX века религия, с одной стороны, несшая в себе значительный национально освободительный (по отношению к России) импульс, а с другой – осуществлявшая разрыв с традиционным шаманизмом. Согласно преданию, в середине апреля 1904 года к пастуху Чет-Челпанову явился всадник в белом одеянии, говоривший на непонятном языке, а с ним еще два всадника, выполнявшие роль переводчиков. Визитер сообщил Челпанову заповеди новой религии. Царь птиц в бурханизме – мессианическая фигура, возвещающая пришествие истинного бога, Ойрота. Один из гимнов того времени, в частности, гласит:

Со знаком на крыльях
Царь птиц прилетит,
<...>
Со знаком тобо (на темени)
Царь птиц прилетит^[1174].

Кроме того, бурханисты используют ритуальный предмет под названием «кылыш», представляющий собой небольшой медный клин с

отверстием в верхней, закругленной части. А. Г. Данилин сообщает, что кылыш обычно находят в долинах рек и что он «принадлежит к числу особенно оберегаемых и почитаемых» предметов, общее количество кылышей невелико. И далее: «Найденный кылыш завертывают в шелковый хадак и тщательно берегут, вместе с наиболее ценными предметами культа. <...> Древнего происхождения кылыш ценился несравненно выше, так как был сделан из „кулера“ (сплава бронзы)»^[1175]. Вообще говоря, «кылыш» по-алтайски означает «меч», однако описание Данилина скорее относится к гораздо более частой добыче археологов – к небольшого размера подвескам в виде меча на одеянии шамана^[1176]. Наконец, в ритуалах бурханистов «с особенной определенностью выступают цвета: голубой и желтый. Это необходимые в „белой вере“ цвета: бурханисты резко отличаются от шаманистов именно подчеркнутым отношением к ним, как к священным»^[1177]. У Сорокина же Трокар предстает читателю «в светло-голубом костюме с желтым платком в нагрудном кармане, синей рубашке в мелкую желтую крапинку» (с. 217). В соответствующей сцене он ненадолго поднимается к себе в кабинет (где узнает о признании Теллурии Байкальской республикой) перед тем, как совершить ритуальный полет – спуск с «вершин власти» – к подданным.

Образ птицы, в котором президент предстает алтайцам, был унаследован бурханизмом от отвергнутого им шаманства. Как пишет Л. Шерстова, «в алтайском шаманизме кам (шаман. – *С. Л.*) получает силу от девяти дочерей Каир-хана, плещущихся в озере, как птицы. Куколки с птичьими перьями на головках <...> подвешивались на спине шаманского плата»^[1178]. Кроме того, само шаманское одеяние и атрибуты на нем стилизованы под птицу и символизируют способность к полету. Птичьи крылья и перья совы, филина или беркута крепятся к плечам шаманского костюма, шапка шамана, «птица-шапка» декорирована перьями тех же птиц или их изображениями в полете^[1179]. Иными словами, шаман средствами магии отождествляется с птицей – хотя и не только с ней, поскольку шаманское путешествие подразумевает не только восхождение в Верхний мир, но и спуск в Нижний.

К шаманам мы еще вернемся – но сейчас нам все же предстоит ответить на вопрос, заданный в начале этой части статьи: почему роман Сорокина носит название «Теллурия»? Единственный, как видится, ключ к разгадке находится в кабинете Трокера, где у окна находится «подробнейший глобус, словно глубоководная рыба-еж ошетилившийся десятками воткнутых в него теллурических гвоздей» (с. 218). Образ глобуса в

кабинете лидера страны, как заметил Ник Барон^[1180], однозначно указывает на глобальные амбиции. Воткнутые в глобус Трокара теллуровые гвозди – флажки, которые переставляют на карте при планировании военных операций. Тот факт, что глобус утыкан ими целиком, помимо очевидного смысла содержит отсылку к внешнему виду рыбы фугу, принадлежащей к семейству иглобрюхих и содержащей парализующий дыхание яд тетродотоксин. Фугу считается деликатесом, однако при неправильном приготовлении употребление ее в пищу смертельно опасно: точно так же неправильно забитый теллуровый гвоздь часто приводит к смертельному исходу. В главе X эта аналогия проводится прямо: «Сей продукт как японская рыба фугу – опасен и прекрасен, двенадцать процентов летальщины – это вам не баран чихал, это знак божественного, а как иначе?» (с. 88).

По всей видимости, роман называется «Теллурией» потому, что в некотором, очень важном смысле действительно повествует о Теллурии: мир, описанный в тексте, если не контролируется ДРТ и ее правительством^[1181], то *определяется* ими посредством теллура. Экономика, связанная с ним, пусть и едва доступная внешнему наблюдателю – иначе говоря, читателю, – делает этот мир таким, каким он предстает в романе. Состояние его, по всей видимости, имеет природу переходного: массовое производство, как мы помним, все еще «доживает» последние годы. Трокар использует глобус для визуализации не военных, а торговых операций, но следует помнить, что речь идет о жизненно важном для всех ресурсе, который экспортирует всего одна страна. Последний факт связан, очевидно, не с тем, что больше теллура нигде нет, – но с сознательным выбором Трокара и его министров. Совершив однажды этот выбор, Теллурия в романе пересоздает мир на новой основе и придает ему новую форму, превращая его целиком в «Теллурию» – не в ту, что описана в соответствующей главе романа, но в ту, что дает ему название.

Проблематика: психоактивные средства

О психоактивных или наркотических препаратах в текстах Владимира Сорокина пишут редко и не слишком охотно (впрочем, это верно не только по отношению к Сорокину)^[1182]. Следует сразу оговориться, что в дальнейшем мы постараемся всячески избегать слова «наркотик», поскольку в современном обиходе оно имеет чрезвычайно размытое значение. Под ним, с одной стороны, понимаются вещества, вызывающие

физическую зависимость, связанную с перестройкой под их воздействием тех или иных биохимических систем организма; с другой – вещества, вызывающие по большей части психологическое привыкание, а с третьей – энтеогены (галлюциногенные препараты), не вызывающие физической зависимости и редко вызывающие зависимость психологическую. Мы, разумеется, не станем обсуждать здесь принципиальную возможность такого (сравнительно произвольного) разделения «наркотиков» на классы с точки зрения медицины, однако такая классификация представляется значительно более продуктивной для анализа культурных артефактов, чем недифференцированная категория «наркотики». В качестве же синонима этого слова мы будем далее употреблять термин «психоактивные вещества». По схожим причинам вместо терминов «галлюциноген», «галлюциногенный», etc. мы будем стараться использовать термин «энтеоген»^[1183], чаще применяющийся социологами и антропологами^[1184], – и его производные.

Как уже было отмечено, притом что Сорокин сравнительно часто говорит о психоактивных веществах, исследователи его творчества редко обращают на эту очень «сорокинскую» тему пристальное внимание. Между тем термин «наркотики» присутствует уже в названии как минимум двух его интервью, причем в одном из них название – единственное место, где они упоминаются^[1185]. В 1991 году Сорокин^[1186] уподобляет психоактивным препаратам «текст», в 2004-м – «литературу»^[1187]. Препараты эти в культурном обиходе очевидно (хотя и по-разному) связаны с трансгрессией, и стоит заметить на полях, что во втором из упомянутых интервью Сорокин предъясняет довольно необычный – если не принять во внимание сказанное выше о «Норме» – образ замкнутого цикла (в том числе цикла производства-потребления): «Я занимаюсь литературой, потому что с детства был посажен на этот наркотик. Я литературный наркоман, как и вы, но я еще умею изготавливать эти наркотики, что не каждый может». Этой формулировке предшествует более конвенциональная, из интервью 1998 года, в котором Сорокин говорит о себе: «Я-то пишу – просто как наркоман берет шприц и „ширяется“»^[1188]. Психоактивные препараты, вызывающие или не вызывающие привыкания, фигурируют в «Голубом сале», в пьесе «Dostoevsky-trip», в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», в «Метели», в «Теллурии» – и список этот можно продолжать. В «Голубом сале» и «Dostoevsky-trip» ясно прослеживается та же метафора текст/литература, что в интервью, – о «Голубом сале» мы говорили выше, а в «Dostoevsky-trip» фигурируют

психотропные препараты, сопоставленные известным писателям. Однако в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» дело обстоит иначе.

М. Липовецкий – один из немногих исследователей Сорокина, уделявший внимание соответствующей проблематике. Однако фрагмент из его статьи «Сорокин-троп: карнализация» нуждается, на наш взгляд, в некоторых уточнениях. «Явно полемизируя с популярными представлениями о тоталитаризме, – пишет Липовецкий, – в „Голубом сале“ Сорокин впервые „вписал“ наркотики в тоталитарный, а не в контркультурный контекст. <...> Аналогично и в „Дне опричника“ некоторые наркотики не только легализованы, но и пропагандируются как фундамент национального благополучия»^[1189]. Применительно к «Голубому салу» имеет смысл обратить внимание на постоянно возникающие в тексте образы шприца/ампул, а также на их связь с синтетическими производными опиума: довольно долго читатель только догадывается, но не знает, что именно употребляет Сталин, – до тех пор, пока догадка не оказывается подтвержденной упоминанием подаренного «рижскими ювелирами» янтарного панно «Ленин и Сталин варят маковую солому в Разливе» (впрочем, определенность снова размывается упоминанием в следующей фразе кокаина). Любопытна и обращенная к Хрущеву реплика Сталина: «Почему мы не додумались с тобой, что голубое сало – это *препарат*? Почему об этом знали немцы? <...> Ради чего мы везли это сюда? Новое оружие! Новое оружие!» Если «голубое сало» – *препарат*, то его действие, описываемое в конце романа, представляет собой реализацию (а точнее, буквализацию) метафоры «расширение сознания», обычно применяемой к энтеогенам, но не к опиатам или кокаину.

Применительно к «Дню опричника» стоит обратить внимание на то, какие именно психоактивные препараты разрешены, а какие – запрещены в описываемом Сорокиным мире. Разрешены «кокоша» (кокаин), «феничка» (фенамин, амфетамин) и «трава» (марихуана), очевидно выступающая в качестве аналога/заместителя алкоголя, на что, в частности, указывает тот факт, что продают ее только тем, кто достиг возраста 17 лет. Запрещены «герасим» (героин), «кислуха» (LSD), «грибы» (энтеогенные грибы, например псилоцибины) и «рыбки», которых, тем не менее, опричники употребляют, насколько можно понять, более или менее беспрепятственно, то есть они, по крайней мере для элиты, имеют статус препарата не узаконенного, но декриминализованного. Это означает, что запрещены энтеогены и вещества, вызывающие сильную зависимость; разрешены стимуляторы ЦНС, к которым относятся кокаин и амфетамин, а также

марихуана в качестве средства расслабления – причем доступ к ней, в отличие от стимуляторов, ограничен по возрасту. Не совсем точным в этой связи кажется замечание о том, что «по Сорокину, наркотики как материальные субстанции, способные генерировать психологические и даже духовные эффекты, вполне изоморфны тому развоплощению телесного, на котором основан любой тоталитарный дискурс»^[1190]. Как раз средства, способные генерировать «психологические и даже духовные эффекты», в мире «Дня опричника» криминализованы. Легализованы же, напротив, стимуляторы, которые не могут быть причислены к энтеогенам, – и Сорокин вписывает их в тоталитарный контекст, строго следуя исторической правде. Различные торговые марки и производные амфетамина (фенамин, бензедрин, первитин, etc.) активно использовались, особенно в военное время, как гитлеровской Германией, так и Советским Союзом. В СССР еще во второй половине 1930-х годов проводились эксперименты с экстрактом ореха «кола» (содержащим кофеин и теобромин) и амфетамином^[1191]. Позднее, в начале войны, возможность применения последнего пилотами ВВС изучалась в Первом Ленинградском медицинском институте имени академика И. П. Павлова^[1192]. Позднее было налажено производство амфетамина (фенамина) в промышленных масштабах^[1193]. В Германии и Японии психостимуляторы применялись еще шире^[1194], к тому же применялся не амфетамин, а метамфетамин^[1195] – вещество, сыгравшее позже столь драматическую роль в судьбе Уолтера Уайта. Амфетамин в широких масштабах применялся также в армиях США и Великобритании^[1196]. Вместе с тем полностью соответствует истине утверждение Липовецкого о том, что «наркотики у Сорокина чреваты трансгрессией, а значит, и опасностью свободы»^[1197] – однако свободой чреваты не все психоактивные вещества, а *запрещенные*.

«Рыбки», «золотые стерлядки» здесь – неопределенная величина. Можно говорить о том, что они связаны с контролем. Так, они имеют «серый» правовой статус – как уже было отмечено, опричники употребляют их, видимо, невозбранно, несмотря на запрет. Такое расхождение между правоприменением и правом всегда является механизмом контроля: если все опричники практикуют нечто незаконное, это означает, что они могут быть в любой момент привлечены к ответственности, будь на то воля суверена. Это подозрение подкрепляется также и тем фактом, что у «стерлядок» есть непосредственный литературный предшественник, обнаруживающийся в рассказе Хулио Кортасара 1979 года «Маленький рай» («Un pequeño paraíso»). «Стерлядки»

сочетают в себе признаки обоих классов запрещенных веществ – с одной стороны, энтеогенов, а с другой – препаратов, вызывающих сильную зависимость (последнее, впрочем, только запутывает дело). Ниже мы еще вернемся к прояснению смысла «стерлядок» и их места в условной сорокинской таксономии психоактивных веществ.

«Пирамидка» в «Метели» представляет собой следующий подход Сорокина к теме. Здесь производится инверсия обычной телесной трансгрессии: не Гарин со товарищи съедает (или иным образом вводит в себя) пирамидку витаминдеров, но выпускаемая ею полупрозрачная полусфера из живородящего пластика накрывает (то есть поглощает) сидящих за столом. Пространственной инверсии здесь соответствует инверсия эффекта: смыслом пирамидки является погружение человека в видения настолько чудовищные, чтобы возвращение к обычной жизни вызвало у него эйфорию^[1198]. Таким образом, инверсии подвергается также и политическая прагматика. Пирамидка может быть легко вписана в порядки контроля: в отличие от традиционных психоактивных веществ, «расширяющих сознание» в направлении горизонта утопии, пирамидка производит действие прямо обратное, наглядно демонстрируя, что наличная реальность – лучшая из возможных. Кроме того, здесь возникает и тема «Средневековья», которое, как и в «Теллурии», не является Средневековьем: героя варят в котле с кипящим маслом на площади. Эта казнь предположительно вызывает у читателя ассоциации с испанской инквизицией, то есть с феноменом Ренессансных времен. Кроме того, пирамидка является энтеогеном в некотором смысле буквально^[1199]: о котле с кипящим маслом известно, что такой казни был (безуспешно) подвергнут апостол Иоанн Богослов^[1200], с которым, таким образом, и отождествляется в видении Гарин. Мы видим, как от текста к тексту Сорокин пробует различные варианты, отбрасывает заведомо негодные и постепенно приближается к той проблематике, что действительно является для «Теллурии» центральной.

Предмет: теллур

В одном из интервью, последовавших после выхода в свет «Теллурии», писатель говорит следующее: «Все наркотические вещества – это попытка обретения счастья, конечно. Но от теллура они все отличаются, потому что дают не счастье, а опьянение. Человек не контролирует себя – он полностью во власти наркотика. А здесь наоборот:

человек управляет своими желаниями и имеет возможность выбирать. Я придумал наркотик, который больше, чем наркотик. Человек может купить себе кусок счастья – серебристый гвоздик – и воплотить собственные мечты»^[1201]. Однако замысел автора – одно, а текст – другое. Теллур в романе скорее напоминает или «Золотой Шар» из «Пикника на обочине» братьев Стругацких, или комнату, в которой исполняются желания, из фильма А. Тарковского «Сталкер», который, в свою очередь, цитируется в «Мишени»^[1202]. В том, что касается действия теллура, в романе складывается довольно противоречивая картина. С одной стороны, он действительно исполняет сокровенные желания. На первый взгляд, именно это происходит в главе XV: главный герой, подросток Ариэль, воевавший с ваххабитами, сначала приходит с теллутовым гвоздем к Плотнику, тот отказывает ему, поскольку Ариэлю не исполнилось семнадцати лет^[1203], а значит, согласившись забить ему гвоздь, Плотник нарушил бы профессиональный кодекс. Ариэль идет к «клепальщику» (то есть подпольному плотнику) – и получает желаемое. Выясняется, что на войне, во время одного из боев, он не смог спасти голубого котенка^[1204] из горящего дома, в который побоялся зайти, поскольку в нем еще оставались двое ваххабитов. Во время теллутового «трипа» он возвращается к этому эпизоду и спасает котенка. Однако в конце главы выясняется, что происходящего в трипе отыгрывания (*reenactment*) травматического эпизода недостаточно: Ариэль просит «умника» найти ему голубого котенка, а когда оказывается, что котенка именно этого оттенка найти не удалось, просит навести справки о стоимости клонирования (остается, правда, неясным, откуда герой собирается брать генетический материал).

В главе XIV выясняется, что для того, чтобы преодолеть некую «темную завесу», теллур необходимо «пробировать» много раз (с. 117). Теллутовый гвоздь часто забивают в голову перед боем (главы XXI и XXII). Бригадир плотников Арнольд Константинович в главе XXVIII говорит о теллуре так: «Мы не лечим людей, а несем им счастье. И это гораздо сильнее полостной операции по удалению запущенной опухоли у нищего бродяги, ибо избавление от нее не предполагает счастья. Избавление – простое облегчение. Но это не есть счастье. Счастье – не лекарство. И не наркотик. Счастье – это состояние души. Именно это дает теллур» (с. 285–286). По словам Алексея из главы XLIII, «теллур – больше чем наркотик. Он помогает раскрыться человеку» (с. 389). Развернуто высказывается о теллуре Лукомский из главы XLVI: «Вы знаете, в чем мощь теллура. Он возбуждает в мозгу нашем самые сокровенные желания,

самые лелеемые мечты. Причем – мечты осознанные, глубокие, выношенные, не просто импульсивные позывы. Все известные наркотические вещества всегда вели нас за собой, навязывая свои желания, свою волю и свое представление об удовольствии <...> божественный теллур дает не эйфорию, не спазм удовольствия, не кайф и не банальный радужный торч. Теллур дарует вам целый мир. Основательный, правдоподобный, живой» (с. 409–410). Трансгрессивный потенциал теллура демонстрируется монологом в главе XLVII: «Открыл мне теллур простую истину. Бежала я из темного города, из каменного гроба» (с. 419).

Наконец, самое развернутое высказывание о теллуре содержится в главе XLIX, предпоследней в книге. Она представляет собой развернутую реплику на первую и вторую части поэмы Аллена Гинзберга «Вопль» («Вой»)^[1205] и является одной из двух глав, где текст не позволяет сколько-нибудь определенно реконструировать фигуру говорящего. Еще одна такая глава – третья по счету: вместе они как бы обрамляют текст, задают ему *рамку*. Глава, о которой идет речь, не вполне пародийна, но в значительной степени является именно репликой, ответом на поэму Гинзберга. «Вопль» представляет собой отчаянное и сострадательное сокрушение, *lament*, – а глава XLIX «Теллурии» – экстатический гимн. Теллур, которому в сорокинском тексте возносится хвала, заступает место Молоха, проклинаемого Гинзбергом во второй части «Вопля». Если у Гинзберга «безумное поколение» разбивается «о скалы времени», его «лучшие умы» швыряют часы с крыш, «голосуя за Безвременную / Вечность, а потом каждый день в течение следующего десятилетия / им на голову падал будильник»^[1206] и, наконец, Карл Соломон, которому посвящена поэма, влипает «не на шутку / во всеохватное животное варево» времени^[1207], то у Сорокина говорящий видит «худшие умы своего поколения» как «восставших навсегда из пепла слабости предыдущих поколений и вознесших светящиеся тела свои на вершины Новой Реальности, / разорвавших ржавые от крови, пота и слез цепи Времени, / Времени, белоглазого палача надежд и ожиданий, / Времени, колесовавшего своей адской машиной миллиарды униженных в ожидании и оскорбленных в крахе надежд...» (с. 434). Герои Гинзберга прыгают вниз с Бруклинского моста, в отчаянии кидаются из окон, выпадают из вагонов подземки, тонут «ночь напролет в субмариновом свете „Бикфорда“»^[1208], у Сорокина же вместе с воскрешенными теллуrom мертвыми «мы отталкиваемся от плоской земли! Мы прыгаем, прыгаем, прыгаем вверх! вверх! вверх! с грязного асфальта! с мостовых! из червивых склепов! из горящих домов!

из моргов! из тюрем и лагерей! из братских могил! из взорванных казарм! из неудавшихся биографий! из тошнотворных офисов!» (с. 437). Имеет смысл задаться вопросом: почему именно «Вопль» выбран Сорокиным в качестве *vis-à-vis* для развернутой апологии теллура? Ответ на него окажется примерно следующим: Сорокин, по его собственным словам, придумал «наркотик, который больше, чем наркотик» – и оказывается таким образом вовлечен – даже если невольно – в полемику с идеологами «Первой психоделической революции».

Здесь следует разделить две темы. Первая – «психоделические» текстуальные практики. Томаш Гланц в статье «Психоделический реализм» вводит соответствующий термин, определяя его, впрочем, в довольно общих чертах: «Отсутствие агентуры и однозначного задания является главной отличительной чертой психоделического шпиона, главным мотором его состояния, которое формирует своеобразный космос психоделического реализма». Возводя эту условную традицию к тексту А. Монастырского «Каширское шоссе», Гланц говорит о том, что «Россия 90-х годов пережила <...> психоделическую революцию на фоне уже состоявшейся на Западе первой <...>. Причем эту революцию следует рассматривать не только в бытовом отношении, где она связана с „настоящими“ наркотиками, технологиями виртуальной реальности и т. п., но и как своеобразную художественную практику»^[1209]. Далее он предлагает осмыслить «психоделику» как риторический модус, поскольку она «строится как сложный троп – в неразрешимом напряжении между двумя значениями». В нашу задачу здесь не входит рассмотрение сорокинского романа с этой точки зрения, мы не станем пытаться выделить в нем черты описываемой Гланцем риторики. Вторая тема, гораздо более важная в контексте этой статьи, – идеологии и констелляции представлений, связанных с тем, что далее обозначается как Первая и Вторая психоделические революции.

Гланц отмечает важное затруднение, возникающее уже при попытке определить «измененное состояние сознания», которое может существовать только как результат дифференциации его и «не измененного состояния». Таким образом, возникают две действительности, в специальном смысле сосуществующие в человеке одновременно или на каком-то отрезке времени. Однако такую ситуацию можно наблюдать на протяжении всего существования культуры. Иллюстрируя последнее утверждение, Гланц апеллирует к описываемым в литературе переживаниям мистического опыта. Тут есть, однако, важное различие, не имеющее значения с точки зрения литературоведения, но с точки зрения, по крайней мере, социологии

переформатирующее картину. Оно заключается в том, что опыт мистического переживания как в традиционных культурах (шаманство), так и в более поздних (в частности, христианской и исламской) опосредовался и, таким образом, контролировался через «авторитетный дискурс» религии. В частности, патристика, на которую ссылается Гланц, как и более поздняя святоотеческая литература, полны предостережений от увлечения «видениями». Евагрий Понтийский в тексте «О молитве» говорит о том, что «демоны... являют <...> призрачное видение Бога в приятном для чувств обличье, с тем чтобы душа поверила, будто в совершенстве овладела целью молитвы. Однако все это <...> есть дело страсти тщеславия и демона, чьи прикосновения заставляют мозговые вены судорожно пульсировать»^[1210]. Собственно, и сам англоязычный термин *trip* (путешествие) до определенной степени родственен греческому *πλάνη* (скитание, странствование), которое в православной традиции часто переводят словом «прелесь».

Первая психоделическая революция 1960-х (как и все десятилетие в целом) стала переломным моментом в эволюции спиритуальности. К моменту начала этого процесса, разумеется, далеко не все практики, направленные на достижение состояний, в которых возникает интенсивное субъективное переживание соприкосновения с трансцендентным, опосредовались Церковью или даже какой-либо разновидностью конвенциональной религии – как это происходило, по крайней мере, до последней трети XIX века. Роберт Фуллер, в частности, указывает на фигуру основателя американской психологии Уильяма Джеймса, который, «интерпретировав бессознательное как связь человека с мистическим „большим“, определил форму специфической современной духовности. Видение Джеймса, подразумевающее, что бессознательные глубины человеческой личности имеют одновременно психологическую и спиритуальную природу, дало <...> возможность понимать саморефлексию как опыт, в определенном смысле религиозный, глубокий и значительный как с духовной, так и с психологической точки зрения»^[1211]. На полях заметим, что Джеймс, в свою очередь, был многим обязан традиции американского трансцендентализма, в частности Торо и Эмерсону, с которыми Фуллер связывает подлинный расцвет «метафизического спиритуализма», прослеживая при этом их корни, уходящие к «магическим и оккультным практикам», привезенным когда-то американскими колонистами из Европы^[1212]. Фуллер утверждает, что благодаря Джеймсу возникла возможность апроприации метафизики в терминах современного

проекта: так, «мистические» переживания снова оказались опосредованы – на этот раз сугубо секулярной, рационалистической, позитивистской концептуальной системой^[1213]. Однако Первая психоделическая революция вызвала лавинообразное умножение различных форм опыта, прямо направленных, в соответствии со своими трансценденталистскими корнями, с одной стороны, против рационализма современного проекта, а с другой – против традиционной церковной религиозности. Указав на возможность «мирского мистицизма», она, по замечанию Р. Векслера, породила тем самым антитезис «мирскому аскетизму» по Веберу – а последний является не чем иным, как культурным фундаментом модерна^[1214]. Согласно Фуллеру, нынешняя растущая популярность «спиритуальности поиска» (*seeker spirituality*), то есть совокупности практик, «делающих акцент на плюралистической и символической природе религиозной истины, монистических представлениях о боге и первичности „частной сферы“ религиозного опыта», в значительной степени порождена психоделической революцией 1960-х^[1215]. Эмансипация религиозного или мистического переживания потребовала некоторого времени – однако в итоге именно она в каком-то смысле определила повестку Второй психоделической революции, состоявшейся в 1990-е годы.

Павел Пепперштейн, автор эталонного психоделического текста 1990-х «Мифогенная любовь каст», отвечая на вопрос интервьюера о различии Первой и Второй психоделических революций, говорит следующее: «Первая была спровоцирована комплексом вины белого человека, который растоптал ценнейшие формы опыта, не заметив их, не восприняв их. Если мы начинаем раскручивать, что стоит за галлюцинозом какого-нибудь Джима Моррисона, мы всегда упираемся в фигуру индейца. Вторая психоделическая революция гораздо более скептически по отношению к этой огромной вере в прошлое. Она связана с мыслью о том, что в прошлом ничего хорошего не было. Наоборот, это страшная, мучительная сеть, которая тянется оттуда, из прошлого. Поэтому во Второй психоделической революции присутствует не пафос воспоминания о главном, а пафос забвения»^[1216]. Если оставить в стороне контрабандой проникающую в это рассуждение постколониальную ноту, рассуждение Пепперштейна можно, видимо, развернуть следующим образом: идеологи психоделической революции 1960-х обращались к дохристианским формам религиозности (именно они использовали в своих практиках энтеогены – пусть далеко не всегда и не везде) через голову Средневековья. Последнее подозрительно

тем, что оно непосредственно предшествует Новому времени и содержит в себе, таким образом, зародыш Молоха из гинзберговского «Вопля». Однако утопический импульс, связанный с эмансипацией религиозного, надежда на созидательное разрушение, которое должно было произойти в результате «короткого замыкания» высокого модерна и традиционных архаичных культур, «ушел в свисток». На следующей витке возникает закономерное разочарование неудавшейся попыткой – и отторжение прошлого. Однако по-настоящему радикальный жест отторжения прошлого лежит за пределами противопоставления ему *другого* – будущего или настоящего. Такой жест оказывается возможен в забвении – именно об этом и говорит Пепперштейн^[1217]. Здесь очевидна эмоция обиды на прошлое, оказавшееся не живой, а мертвой водой: его посредством иногда удается срастить два-три фрагмента расчлененного настоящего – но не оживить будущее. Именно поэтому, в частности, Сорокин выбирает для своей реплики, в значительной степени, повторимся, пародийной, – поэму Гинзберга. К «забвению» следует, однако, присмотреться подробнее.

Основным химическим веществом, использованным во время Второй психоделической революции, был MDMA^[1218], послуживший основой для производства препарата, известного как экстази. Последний представляет собой варьирующиеся в количественном отношении смеси MDMA и других веществ^[1219]. Эффект от употребления MDMA заключается в эйфории, снижении ощущений тревоги и беспокойства^[1220]. Исследования, проводимые специалистами в области психиатрии, предполагают, что широкое распространение этого вещества связано в первую очередь с тем, что оно заметно усиливает субъективную эмпатию, одновременно снижая точность распознавания мимики, выражающей угрозу^[1221]. Рейвы – то есть «организуемые „снизу“, направленные против истеблишмента и не лицензируемые танцевальные мероприятия, продолжающиеся всю ночь и происходящие в сопровождении электронной музыки различных жанров, посещаемые значительным числом подростков и молодых людей»^[1222] – стали основной социальной формой Второй психоделической революции. В сочетании с громкой электронной музыкой, ритмический рисунок которой меняется по ходу процесса, MDMA порождает описанное еще Фрейдом «океаническое чувство», лежащее в основе рейв-культуры^[1223]. Рейв «усиливает социальную связь, коллективное переживание танца, разделяемое с коллективом ощущение эйфории»^[1224]. Рефлексия на эти темы внутри рейв-культуры носит довольно эклектичный характер, однако часто находит свое выражение

в «неопсиходелическом дискурсе <...> океанического объединения с человечеством»^[1225].

Переформулируя вышесказанное, можно говорить о том, что рейв-культура подразумевает переживание опыта соединения в коллективное тело, сопровождающееся в той или иной степени растворением индивидуального сознания в ходе такого переживания. Такой опыт и связанный с ним ритуал рейв-культурой мистифицируются: «Это форма медитативного спиритуального культа. Это воссоединение с изначальными, примордиальными ритмами стихийной, космической жизненной силы»^[1226]. Он также часто содержит в себе имплицитное представление о «первобытном» золотом веке, якобы не знавшем патриархата и насилия, – рейвы часто описываются как возврат в это воображаемое время^[1227]. Этот комплекс представлений некоторой своей частью может быть описан в терминах Л. Леви-Брюля. Согласно последнему, все существующее в мире связано для первобытного сознания мистическим сопричастием (*participation mystique*). Действительно: например, возврат к первобытному золотому веку осуществляется точно по Леви-Брюлю: «Подражая тому, что делали в определенных обстоятельствах мифические предки, воспроизводя их жесты и действия, участники церемоний приобщаются к ним и реально сопричастуют их сущности»^[1228]. Однако поскольку в основном рейвы все-таки усиливают ощущения *социальной* связи и человеческого коллективного переживания, а базовое свойство MDMA, из-за которого это вещество и занимает в рейв-культуре центральное место, является его эмпатогенность (вне зависимости от объективного или субъективного характера возникающего ощущения эмпатии), то в еще большей степени эта практика соответствует толкованию «мистического сопричастия» у К. Г. Юнга: «Чем дальше мы спускаемся в глубины истории, тем яснее мы видим, как индивидуальность исчезает под покровами коллективности. И если мы обратимся непосредственно к примитивной психологии, мы не увидим и следа концепции индивидуальности. Вместо индивидуальности мы находим только отношения коллективного – или то, что Леви-Брюль называет *participation mystique*»^[1229].

Михаил Рыклин проводит различие между «ликующими» коллективными телами, которые являются «продуктами и одновременно носителями террора», отмечая при этом незначимость для таких тел смерти индивида, – и галлюцинирующими коллективными телами эпохи «распада террористического государства», которые стремятся осуществить смерть при жизни^[1230]. Здесь, как представляется, необходимо различать условное

наследие Первой психоделической революции, связанной прежде всего с веществами, действие которых выражалось в *индивидуальном* мистическом путешествии, – именно они связаны с «опасностью свободы» (Липовецкий), – и Второй, в основе которой лежал опыт растворения индивидуальности в *коллективном* теле – то есть как раз с «осуществлением смерти еще при жизни»: исчезновение индивидуальности является, конечно, опытом, в какой-то степени изоморфным смерти. И семиглавый дракон, и стая медведей-людоедов «смертельно опасны», отвратительны, связаны со смертью именно как коллективные тела, чреватые растворением, исчезновением индивидуальности, «забвением», по Пепперштейну. Здесь же, по всей видимости, находится разгадка «золотых стерлядок», выше обозначенных нами как неопределенная величина. Важно вместе с тем и различие, о котором пишет Рыклин. Ликующее коллективное тело, которое производится в мире «Дня опричника» и «Сахарного Кремля», посредством легализации стимуляторов может являться носителем террора потому, что оно, во-первых, *ищет действия*, а во-вторых, коллективность его не ультимативна, полное растворение индивидуальности в нем недостижимо. Такое коллективное тело является порождением модерна, оно состоит из *индивидуальностей*, объединяемых *общей волей*. Галлюцинирующее же коллективное тело, возникающее при приеме «стерлядок», настолько архаично (оно не зря принимает вид фольклорного Змея), что в каком-то смысле самодостаточно: несмотря на то что описываемое Сорокиным сексуализированное насилие обращено против жителей «страны безбожной, злокозненной», оно, именно за счет сексуализированности, лишено идеологической основы и может быть обращено на что угодно: рациональное в нем полностью разрушается. При этом коллективные тела в текстах Сорокина связаны с эмоциями страха и отвращения вне зависимости от этих различий.

В главе XLIX «Теллурии» автор ведет полемику с Первой психоделической революцией, с наследием 1960-х, – и полемика эта оказывается, за счет пародийной составляющей текста, ослабленной. Это понятно: оппонент давно повержен. Однако образы монструозных коллективных тел «Дня опричника» и «Сахарного Кремля» направлены против Второй психоделической революции, галлюцинирующие (постсоветские) коллективные тела которой Сорокину по-настоящему чужды, отвратительны и враждебны. «Теллурию» же в целом можно, таким образом, рассматривать как попытку Сорокина набросать эскизный проект Третьей психоделической революции. В ее основу он кладет придуманный

им «наркотик, который больше, чем наркотик» – теллур.

Проблематика: трансцендентное, имманентное и мир, протянутый в никуда

И в телесном, и в культурном отношении теллур функционирует иначе, чем все известные нам психоактивные вещества. В отличие от натуральных производных опиума и его синтетических аналогов (героин, морфин) он не вызывает привыкания. В отличие от стимуляторов или известных эмпагогенов вроде MDMA он не вызывает и абстиненции. Однако главное здесь – отличие теллура от традиционных энтеогенов (хотя и не только от них), о котором говорит Лукомский в главе XLVI: «Он возбуждает в мозгу нашем самые сокровенные желания, самые лелеемые мечты. Причем – мечты осознанные, глубокие, выношенные, не просто импульсивные позывы», в то время как «все известные наркотические вещества всегда вели нас за собой, навязывая свои желания, свою волю и свое представление об удовольствии» (с. 409). Наконец, есть еще одно средство (но не вещество), которому теллур явно противопоставлен. Это «слег» из романа А. и Б. Стругацких «Хищные вещи века» (1965).

М. Немцев обнаруживает здесь скорее сходство: «Сорокинское описание действия теллура напоминает „универсальный наркотик“ слег из „Хищных вещей века“ Стругацких. Слег дает каждому то, что тот желает. Поэтому в адепте его, в слегаче, история как бы завершается; получив все, он теряет какие-либо творческие возможности. Его мир сворачивается до ванны с теплой водой, в которую погружено тело слегача, и когда это тело достигает предела физиологического износа, слегач банально умирает»^[1231]. Однако сходство это кажущееся, поверхностное. Потребители теллура у Сорокина вовсе не прибегают к услугам плотников бесконечно – в том числе и те из них, кто имеет необходимые для этого средства. Употребление теллура, в отличие от употребления «слега», как уже говорилось, безнаказанно: у Сорокина никто не умирает от истощения в ванне. Более того, употребление слега у Стругацких стигматизировано («слегач вонючий») и считается непристойным: слово «слег» пишут на заборах, а одна из героинь романа, молодая девушка Вузи, так реагирует на сообщение главного героя, Ивана Жилина, о том, что он хотел бы «хороший, добрый слег»:

Она словно не знала, что делать. Она вскочила, потом села,

потом опять вскочила. Столик с бутылками опрокинулся. На глазах у нее были слезы, а лицо было жалким, как у ребенка, которого нагло, грубо, жестоко, издевательски обманули. И вдруг она закусила губу и изо всех сил ударила меня по лицу – раз и еще раз. И пока я моргал, она, уже совсем плача, отшвырнула ногой опрокинутый столик и выбежала^[1232].

Таким образом, можно предположить, что, во-первых, «слег», видимо, связан с открытой сексуальностью, а во-вторых, в этом мире существует действенная нормативная система, по отношению к которой непристойность и определяется. Это подтверждается тем, что говорит далее Жилин, по всей видимости транслирующий позицию авторов: «Психический материал для создания ослепительного иллюзорного бытия поставляется у Человека Невоспитанного самыми темными, самыми первобытными рефлексам»^[1233]. Таким образом, «Хищные вещи века» – текст, в котором обсуждается вполне традиционная проблематика угрозы проекту модерна со стороны вытесненной и неконтролируемой архаики. Сам же слег скорее эквивалентен обычным энтеогенам, в частности ЛСД и псилоцибиновым грибам, хотя тот факт, что он проходит у авторов по ведомству не химии, а «волновой психотехники», позволяет при желании увидеть в «Хищных вещах века» своего рода протокиберпанк^[1234].

Характеристики теллура, которые мы обсуждали выше, имеют чрезвычайно далекоидущие последствия. Начнем с «безнаказанности», то есть с отсутствия привыкания и абстиненции. Теоретик права Десмонд Мандерсон в статье «Одержимые» предлагает объяснение иррациональной, с его точки зрения, современной политике в отношении героина^[1235]. По мнению Мандерсона, пятидесятилетняя история запретительных мер демонстрирует их полную неэффективность. Несмотря на это, стратегия запрещения не сдает позиций, Мандерсон подвергает современную наркополитику своего рода «психоанализу» с целью обнаружить иррациональные страхи и тревоги, лежащие в ее основе. Он обнаруживает неожиданную параллель между нынешней политикой в отношении героина и историей охоты на ведьм, начавшейся в Европе в конце XV века. Наличный корпус исследований, по мнению Мандерсона, не в состоянии объяснить, каким образом возникло «видение мира, в рамках которого очевидно умные люди были готовы поверить в летающих ведьм, сексуальные отношения с демонами, Черные Мессы и ритуальное употребление крови младенцев»^[1236]. В еще меньшей степени мы можем

объяснить, почему эти темы оказались такими насущными для публичных фигур и инквизиторов, – и чего те рассчитывали в итоге достичь. Ответ, который он предлагает, заключается в том, что идеология ведовства была почти идеальным инструментом социального контроля: она определяла отклонение от нормы как принадлежащее ко злу и злу невидимому. Само зло нетерпимо, а невидимость закрывает возможность обсуждения вопроса о том, существует оно или нет. Кроме того, «быть поработанным дьяволом и его приспешниками означает утрату ответственности», которая связана с моральной субъектностью, с контролем над собственным поведением, – и одновременную утрату защиты от общества, обеспечиваемой ответственностью личности: «С одной стороны на самом деле, это *не ты* совершаешь те поступки, что *ты* совершаешь, с другой – то, что общество делает *с тобой*, оно делает *не с тобой*»^[1237]. Аналогия очевидна: точно так же как опиум, дьявол соблазняет тебя и лишает воли. Оба обещают удовольствие настолько заманчивое, настолько сильное, что ты не можешь сопротивляться и попадаешь в ловушку, которая в конце концов захлопывается, оставляя тебя всецело на волю опиума – или дьявола. Наркоман не несет ответственности за свои действия – он находится во власти наркотика. Но и общество наказывает не наркомана, а его зависимость как отдельную сущность: в современной России эту идеологию в открытом виде исповедует политик Евгений Ройзман, обязанный своей известностью в первую очередь организации «Город без наркотиков», известной систематическим применением насилия к наркозависимым, о которых Ройзман говорит, что, пока они не избавились от зависимости, они не являются людьми.

Согласно Мандерсону, страх перед наркотической зависимостью объясняется тем, что в основе современной цивилизации лежит представление об автономной личности, ответственной за свои поступки. Представление это настолько фундаментально, что его ревизия ставит под сомнение саму возможность существования человеческого мира как мы его знаем: достаточно того, что любой релятивизм в этом вопросе грозит поставить под сомнение всю правовую систему. Мандерсон говорит о том, что охота на ведьм была одновременно свидетельством кризиса веры в подлинность и могущество бога и ответом на этот кризис – поскольку раз дьявол существует, то существует и бог. Современная же «война против наркотиков» является свидетельством кризиса веры в подлинность и могущество человека – и ответом на этот кризис. Как пишет Мандерсон, «когда наркотик демонстрирует нам, что означает быть одержимым, потерять идентичность и субъектность (или, в юридических терминах,

дееспособность), мы, по контрасту, уверяемся в собственной автономности» – точно так же как благодаря существованию ведьм публика тех времен удостоверялась в существовании бога. Охота на ведьм была «последним броском игральных костей в лицо проникавшему все глубже скептицизму идентичности раннего Нового времени. Законодательство, касающееся наркотиков, также удовлетворяет глубокую потребность: оно удостоверяет реальность, право и власть присутствия Человека. Оно является последним броском игральных костей в лицо проникающему все глубже релятивизму идентичности позднего Нового времени»^[1238].

Это длинное отступление призвано продемонстрировать, что, когда Сорокин смахивает со стола проблематику зависимости и абстиненции, речь идет о фантастическом допущении, которое имеет чрезвычайно далекоидущие последствия, определяет самые фундаментальные свойства мира, конструируемого им в «Теллурии». Однако еще серьезнее дело обстоит со вторым важным свойством теллура, с тем, что он исполняет «мечты осознанные, глубокие, выношенные, не просто импульсивные позывы». Дело в том, что мир «Теллурии» мог бы в каких-то отношениях напоминать Средневековье – пусть и «новое», – однако для этого ему недостает критически важного конструктивного элемента. Мир «Теллурии» вызывающе не религиозен, причем не только в смысле традиционных религиозных институтов, но и в смысле спиритуальности, «эмансипированной религиозности». Собственно, прямо религия возникает в романе всего несколько раз. В главе VIII неопределенный, видимо ваххабитский (предположительно), духовный лидер пишет письмо в адрес неверных с позиции радикального политического ислама:

О смуглолицые европейцы, называющие себя мусульманами, отступившиеся от старой веры в угоду соблазнам и грехам нового века, позволившие неверным искушить себя коварным теллуrom. Да вскрикнете вы, когда рука имама вырвет из ваших голов поганые гвозди, несущие вашим душам сомнения и иллюзии. И да осыплются эти гвозди с ваших свободных голов на мостовые Европы подобно сухим листьям (С. 73).

Собственно, как раз прагматика этого текста и заставляет полагать, что, как и в случае, например, посланий лидера ДАИШ Аль-Багдади, мы имеем дело не столько с исламом, сколько с политикой. В главе XXI Плотник Магнус Поспешный прибывает в замок Ла-Кувертуарад, столицу Республики Лангедок, государства новых тамплиеров, чтобы принять

участие в отправке рыцарей в «тринадцатый крестовый полет». Несмотря на то что текст главы насыщен христианской и околохристианской терминологией и символикой (над замком парит восьмиконечный крест тамплиеров, приглашенные плотники живут в кельях), это христианство носит довольно светский характер: речь снова явно идет скорее о политической религиозности или даже о политической идентичности. Более того, кульминацией описываемой в главе мессы, предшествующей крестовому полету на Константинополь, оказывается не причастие, а церемония забивания теллурических гвоздей в головы рыцарей, ради которой Магнус и был призван в Ла-Кувертуарад. Наконец, явным образом религия присутствует в главе XLVI, герой которой, Сергей Венедиктович Лукомский, претерпевает множество испытаний, чтобы оказаться «в мире, о котором грезил с раннего детства» и стать «одним из учеников Господа нашего Иисуса Христа». Полноту религиозного опыта и крепость в вере Лукомский, однако, обретает посредством теллура. Именно об этом опыте (а не о евангельской истине) он свидетельствует перед своей семьей. Немцев пишет, что религия в романе «недействительна», и точно сравнивает крестовый полет сорокинских тамплиеров с «реконструкторским боем на пластиковых мечах»^[1239]. В целом бытовая религиозность или хотя бы мистицизм в «Теллурии» оказывается фигурой умолчания – и чрезвычайно важной. Религия здесь не то чтобы недействительна, она просто имеет другой статус. Точнее всего, вероятно, будет сказать, что религиозность, мистицизм или их отсутствие не являются для персонажей сколько-нибудь определяющими или даже вообще значительными категориями. В мире «Теллурии» о религии задумываются примерно так же часто, как в нашем – об элементах или алхимии.

Р. Векслер называет современное общество мистическим, поскольку оно «ищет прямого переживания трансцендентного или, пользуясь термином У. Джеймса, „большого“. <...> Новое общество является мистическим, поскольку основой для его возникновения является отказ от медиации»^[1240], желание прямого соприкосновения с трансцендентным. Известные нам практики употребления энтеогенов – и в традиционных культурах (например, в тех, что практикуют шаманизм), и в современной – имеют именно эту прагматику. Энтеогены отменяют культурную медиацию мистического опыта: он становится доступен каждому. Джеймсовское «большее» может концептуализироваться как «мировая душа», «бог» или бессознательное – однако отказ от медиации означает, что для прямого соприкосновения с трансцендентным приходится самостоятельно

приложить определенное усилие, по крайней мере предпринять путешествие (*trip*), пусть даже и в глубины собственной психики. Такое путешествие, некоторым образом, всегда опасно, оно эквивалентно далекому путешествию в ренессансные времена – уже возможному, но все еще очень сильно выламывающемуся из повседневного порядка^[1241]. Непосредственный опыт переживания мистического всегда амбивалентен. Трансцендентное осознается как опасное в традиционных культурах: так, например, шаманы на том же Алтае настаивают на том, что «ни один человек не может быть камом без духов-помощников, ни один не рискнет отправиться в такое далекое и опасное путешествие, каким является камлание»^[1242]. То же представление мы находим и в современной сциентистской культуре: в ходе последних по времени экспериментов с применением ЛСД для терапии тревожных состояний у пациентов, страдающих от потенциально смертельных заболеваний, приему препарата предшествовали две подготовительные психотерапевтические сессии, на которых обсуждалась медицинская история пациента, его социальная ситуация, здоровье и эмоциональное состояние^[1243]. О крайне недоверчивом отношении к неконтролируемому опыту непосредственного переживания соприкосновения с трансцендентным в традиционных христианских ектесиях мы уже говорили (с сектами все обстоит несколько сложнее). Однако все это не относится к практике употребления теллура в романе. Сам процесс сопряжен с опасностью, поскольку может закончиться смертью, – но опасность эта имеет примерно ту же природу, что опасность при хирургическом вмешательстве. Она связана с физиологическими, а не с психологическими или мистическими причинами. Содержание опыта, вызываемого теллуrom, не воспринимается персонажами романа как потенциально опасное – напротив, они совершенно уверены в его благотворности.

Причина этого – та же, что и причина эмоционального «выцветания» религии, потерявшей в романе свою привычную роль. Опасность неконтролируемого соприкосновения с трансцендентным связана именно с тем, что оно находится вовне, большую часть времени недоступно восприятию, неизвестно, – иными словами, с тем, что оно трансцендентно. Но в придуманном Сорокиным мире больше нет трансцендентного. Точнее, вероятно, даже будет сказать, что трансцендентное здесь стало имманентным. К теллуру обращаются за тем, за чем прежде обращались к божеству (это очевидно из главы XLIX): за победой над временем; за воссоединением с умершими; за тем, чтобы исполнились мечты, – и,

наконец, за воскресением мертвых и апокатастасисом:

Ты оживляешь солдат, самоубийц и наркоманов, умерших от ран, от бомб, от отравляющих веществ <...>! Ты собираешь их гниющие останки, лепишь их! Ты ведешь их к родным и любимым. Погибших! <...> Ты лепишь их новые тела, здоровее прежних! Метемпсихоз гниющих в могилах наркоманов! Реинкарнация испепеленных солдат! Воскресение съеденных собаками нищих! Мощь возвращенной телесности! Теллутовый колокол собирает вас! Возвращение отлетевших душ! <...> Теллур возвратил их к жизни! Они обнимают нас! Мы вместе! Смерти нет! (С. 436)

Исчезновение трансцендентного особенно ясно подчеркнуто тем, что теллур исполняет только осознанные желания, что это он «входит в мозг и наполняет его воображением». Это означает, что в мире теллурии нет не только божества, но и бессознательного, а есть только «здесь и сейчас». Это мир без подвалов, чердаков и потайных комнат. В нем негде спрятаться не только создателю вселенной, но даже и захудалому духу мелкой, по колению, деревенской речки. И путешествие здесь – просто путешествие, равное самому себе, – но не *trip*, тем более не *πλάνη*. Отдельную интересную тему представляет собой способ употребления препарата, забивание гвоздя в голову. Гвоздь – один из самых древних предметов человеческой материальной культуры, а трепанация черепа применялась в медицинских и культовых целях с 6500 до н. э.^[1244], так что культурный контекст здесь совершенно безбрежен – от упоминаемого Титом Ливием культа этрусской богини Норции^[1245] до ствола ели, до сих пор стоящего на венской Шток-им-Айзен-плац, – в этот ствол кузнецы с XV века вбивали, по цеховому обычаю, гвозди «на удачу». Даже приблизительно очертить этот контекст здесь едва ли возможно, однако важно отметить половинчатый характер происходящей при употреблении теллура телесной трансгрессии: гвоздь только отчасти проникает внутрь тела, одновременно запечатывая только что разорванную им границу. Таким образом, плотник всякий раз, забивая теллутовый гвоздь в очередную голову, почти буквально, почти в прямом смысле соединяет внешнее и внутреннее, трансцендентное и имманентное, – всякий раз намертво приколачивает небо к земле.

По той же причине, по которой мир «Теллурии» – это мир пострелигиозный (и одновременно постсекулярный), он оказывается и миром «постисторическим». История в нем, разумеется, не окончилась,

напротив, она являет себя в бесконечных войнах и сменах режимов. А вот представление о ней вернулось к состоянию, напоминающему примерно о середине XVIII века, – до того, как, согласно формулировке Райнхарта Козеллека, с понятием истории начали «связывать горизонт социального и политического планирования, устремленность в будущее». Однако сходство здесь неполное. Согласно Козеллеку, «до середины XVII века мыслимое будущее простиралось лишь до Страшного суда» и поскольку «до конца света ничего принципиально нового случиться не могло, были допустимы умозаключения о будущем на основании прошлого»^[1246]. Мир же «Теллурии» живет не в ожидании, а скорее после Страшного суда – то есть после того, как божество сошло на землю (трансцендентное стало имманентным). Можно сказать иначе: это общество совпало с собственным горизонтом утопических ожиданий от будущего – и перегнало его. Все его существование после этого момента – в каком-то смысле посмертное, и во всяком случае – постисторическое.

Однако и это не самое значительное из последствий придуманной Сорокиным Третьей психоделической революции. Самое значительное ее последствие состоит в том, что этот мир находится в процессе антропологической трансформации. Впрочем, «антропологический» здесь – не совсем верное слово: Сорокин в совершенно ницшеанском ключе понимает исчезновение трансцендентного (смерть бога) как событие, влекущее за собой исчезновение и человека. По крайней мере, человека, как мы его знаем: речь идет, разумеется, не об одномоментном событии, но о континууме состояний, определяемых процессом диссипации, рассеяния человека, потерявшего «другого» или «других», относительно которых он определялся прежде. В дополнение к этому человек в «Теллурии» сдает и последний из известных нам на сегодня рубежей человеческого, отказавшись быть субъектом истории. В этой ситуации происходит что-то вроде дивергенции признаков (эволюционной или техногенной, неважно), которая, судя по «маленьким», «большим», псоглавцам и кентаврам и мыслящим удам, зашла уже достаточно далеко: человеческое рассеивается, теряется среди возникающих новых форм разумного, вступающих между собой в новые отношения, уже не человеческие. Теллур – по-прежнему единственное связующее звено. Мечты псоглавцев из главы XXII тоже связаны с ним: Роман хочет посредством теллура превратиться в поэта романтической эпохи, повелевающего стихиям, а Фома – стать «Новым Ницше, Ницше-2», – чтобы собственной кровью написать «нового, зооморфного Заратустру». Но пока они не достигли Теллурии, оба, особенно Фома, изо всех сил пытаются удержаться внутри расползающихся

очертаний человеческого, впрочем, уже скорее по привычке, без особой надежды на успех.

Слова «постисторический», «постсовременный», «постсекулярный», «пострелигиозный» и даже «постчеловеческий» и неуклюжи, и не описывают этот сконструированный мир полностью, обращая внимание только на отдельные его черты и аспекты. Здесь можно сказать какое-нибудь еще более неуклюжее слово, совсем невыговариваемое, вот, например, «посттрансцендентный». А можно сказать, что Сорокину удалось вообразить мир, каким-то образом продлившийся туда, где его не могло и не должно было быть.

Заключение: жизнь в лесу

30 января 2015 года в ходе финальных дебатов литературной премии «НОС», в короткий список которой попала и «Теллурия», был объявлен победитель, Алексей Цветков-младший с книгой «Король утопленников». Владимир Сорокин с большим отрывом стал лауреатом читательского голосования. В материале, постфактум опубликованном на сайте Colta.Ru, Д. Кузьмин так объясняет свое нежелание голосовать за книгу Сорокина. Книга является «блестящей диагностикой того положения, в котором сегодня оказались русское общество, русская культура, русская ментальность» и «диагностика эта во всех отношениях глубоко эшелонированная, тщательно продуманная и в некотором смысле окончательная, не подразумевающая обжалования», Кузьмин видит «Теллурю» как закрытую в литературном смысле систему: «Поэтика „Теллурии“ идеально кристаллизована и не предполагает никакой возможности двигаться дальше, она на уровне формы и метода воплощает в себе конструктивную идею сюжета – галлюцинозные блуждания в отражениях уже бывшей реальности под воздействием вбитого в голову гвоздя». В идеологическом смысле Кузьмин также полагает роман тупиковым, поскольку «в финале единственным живым, не марионеточным персонажем оказывается человек, который уходит жить в лес и рассчитывает там выжить в полном одиночестве на подножном корме». Такое окончание романа Кузьмин понимает как «выброшенный от лица цивилизации белый флаг»^[1247]. Мы не станем спорить с тезисом о том, что «Теллурия» представляет собой череду видений одной авторской фигуры, однако содержание последней главы может, как представляется, быть понято несколько иначе.

Во-первых, ее персонаж, Гаврила Романыч, – солнцепоклонник. Мы не знаем, насколько он является носителем, если можно так сказать, живой веры, – однако отказ от теллура и тем самым от Теллурии вкупе с тем, что объект поклонения здесь, в каком-то смысле, все же трансцендентен, недостижим, находится вовне, заставляет подозревать в персонаже главы L не просто своего рода инкарнацию Агафьи Лыковой, сбежавшей в глубокую тайгу от советской власти, а скорее одинокого первопроходца нового мира, который неизбежно настанет вслед за прежним. Кроме того, в персонаже последней главы «Теллурии» безошибочно опознается другой персонаж. Сорокин, впрочем, не был бы Сорокиным, если бы не попытался запутать след. Но мы имеем в виду не автора «Жизни Званской», – хотя по некоторым вопросам сорокинский Гаврила Романыч, наверное, согласился бы со своим тезкой, на закате дней пришедшим к выводу о том, что

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных!^[1248]

Державин, кроме того, является и автором «Гимна солнцу», который вполне мог бы оказаться литургическим текстом солнцепоклонников:

О солнце, о душа вселенной!
О точный облик божества!
Позволь, да мыслью восхищенной,
О благодетель вещества!
Дивящиеся лучам твоим,
Пою тебе священный гимн!^[1249]

Однако Гавриле Романычу из последней главы «Теллурии» гораздо ближе – хотя и не в языковом отношении – герой другой книги, выстроивший себе хижину в лесу, чтобы жить в одиночестве, возделывать землю и питаться плодами собственных трудов. Он тоже ставит себе сруб – правда, кажется, не так быстро, как бывший плотник у Сорокина (не говоря о том, что ему приходится прибегнуть к посторонней помощи). К солнцу он тоже относился уважительно, правда без экзальтации: писал о том, что перед его лицом «вся земля – возделанный сад», и призывал «пользоваться

его светом и теплом доверчиво и великодушно». Наверное, согласился бы Гаврила Романыч с героем «Уолдена» и в том, что «если жить просто и есть только то, что сеешь, а сеять не больше, чем можешь съесть, и не стремиться обменять свой урожай на недостаточное количество более роскошных и дорогих вещей, то для этого довольно крохотного участка <... > что лучше время от времени переходить на новое место, чем удобрять старое»^[1250]. Плотницкой (в старом, ремесленном смысле) работе персонаж Торо, тоже, в общем, не чужд: «Вбивать гвоздь надо так прочно, чтобы и проснувшись среди ночи, можно было подумать о своей работе с удовольствием <...>. Каждый вбитый гвоздь должен быть заклепкой в машине вселенной, и в этом должна быть и твоя доля»^[1251]. Сам по себе трансцендентализм в духе Торо и Эмерсона, скорее всего, малопригоден в качестве инструмента трансформации созданного Сорокиным мира в нечто не столь безнадежное.

Впрочем, и этого может оказаться достаточно.

Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм

Марк Липовецкий

Действие последнего на сегодняшний день романа Сорокина «Манарага» (2017) разворачивается в ареале «Теллурии», после разрушительной войны Европы с радикальным Исламом – войны, закончившейся поражением исламистов и Новым Средневековьем, а вернее новой феодальной раздробленностью для Европы. Интересно, что никаких упоминаний о теллурических гвоздях в «Манараге» нет. Их заменило другое – не менее запретное, а с точки зрения читателей Сорокина, и более трансгрессивное удовольствие – *book'n'grill*: блюда, приготовленные на горящих книгах, причем, как правило, первоизданиях. Главный герой романа – шеф-повар Геза – принадлежит к секретному обществу – Кухне, преследуемой законом и строго охраняющей свои полумафиозные правила. Путешествуя по Европе от клиента к клиенту, он попутно посвящает читателя в тайны своего ремесла, а вернее искусства – поскольку речь, конечно, идет о нем: «Book'n'grill – это разновидность подпольного искусства», подчеркивает Сорокин^[1252].

Критики, писавшие о романе, отметили связь его сюжета с частыми в последнее время рассуждениями Сорокина о превращении книги, заменяемой электронными носителями, в предмет роскоши, подобный живописным подлинникам. Все дружно разглядели в «Манараге» отсылки к «451 по Фаренгейту», интерпретируя роман как плач по умирающей цивилизации книги, заменяемой чисто материальным потреблением. К тому же в финале романа тайное общество поваров-трансгрессоров должно отступить перед цепью легальных ресторанов, в которых будут гореть миллионы молекулярных копий первоизданий. А следовательно, потребительский вектор неизбежно приводит к власти корпорации, поглощающей и банализирующей все живое и индивидуальное.

Сам Сорокин обнажает привычную для него материализацию метафоры, стоящую за отождествлением литературы с кулинарией:

Еда глубоко проникает не только в литературу, но и в литературоведение. Вспомните: есть ведь такие выражения, например, как «вкусная строчка». «Вкусно написано» или

«сочный язык». Не один редактор это произнес. Ну или в негативном смысле: «несъедобный роман», «автор приготовил читателям какую-то странную стряпню». Либо – «безвкусная литературная крошка». Ну и наконец – «непропеченный рассказ».

– «Роман сырой».

– Да! «Юноша, поварите его еще»... Литература и еда – два очень близких процесса. Но писателям трудно осознать эту близость^[1253].

Как заметил Андрей Архангельский, трансформацией слов в кулинарные продукты уже была занята Машина из «Пира», вспоминается в этом контексте и пьеса «Щи», в которой коллекция замороженных щей выступает в качестве депозитария культурной памяти, то есть уподобляется библиотеке.

Однако важная деталь: в «Манараге» Сорокин доводит привычную метафору книга/пища до состояния деконструкции: книга здесь больше не является самодостаточным продуктом (питания), она сжигается для того, чтобы на ее пламени поджарить осетрину или стейк (в зависимости от толщины книги и качества бумаги). Интересно, что критики в своих интерпретациях постарались «облагородить» – а вернее, *скрыть* этот сдвиг.

Тон задала Галина Юзефович: «Большая и ортодоксальная еврейская семья на океанском катамаране, заказавшая фаршированную куриную шейку на Бабеле, будет разговаривать и вести себя в точности по-бабелевски. Оперные певцы, захотевшие карамелизованных фруктов на „Романе с кокаином“ М. Агеева, разумеется, немедленно закинутся кокаином и заговорят по-агеевски. Ну а съемочная группа, только что закончившая работу над фильмом по „Мастеру и Маргарите“ и отмечающая это событие судачками а-ля натюрель на первом издании булгаковского романа, устроит Гезе веселую потасовку с чертовщиной и мордобоем в стиле Коровьева и Бегемота»^[1254]. Ей вторит Юрий Сапрыкин: «...сам процесс приготовления стейков на раритетном издании – это высвобождение невидимой литературной субстанции, которая видоизменяет и пищу, и реальность вокруг: заказавшие ужин на Булгакове тут же устраивают свару в духе свиты Воланда, выписавшие для гриля „Роман с кокаином“ бросаются занюхивать дорожки»^[1255]. Продолжает тему Анна Наринская: «...пирующие получают заложенные в текстах идеи и атмосферу в сублимированном, животном виде. Иногда добытая таким

образом энергия вырывается наружу устрашающим образом: „стало уже печально знаменитым убийство клиентом своей беременной жены и тещи на чтении по ‘Преступлению и наказанию’“»^[1256].

Звучит захватывающе. К сожалению (или к счастью – как посмотреть), в «Манараге» дело обстоит несколько иначе, чем описывают критики, похоже увлекшиеся *досочинением* романа за Сорокина. У Сорокина нет ни слова о высвобождаемой литературной субстанции. Не сходятся с этой интерпретацией и сюжетные детали. Еврейская семья, упомянутая Юзефович, похожа главным образом на стереотипы изображения богатых еврейско-американских семей в банальной литературе (вряд ли эта сцена относится к сорокинским удачам), но ни стилем, ни смыслом она никак не напоминает Бабеля. Съёмочная группа фильма «Мастер и Маргарита» не может расстаться с сыгранными ролями, да и знает роман до мельчайших деталей, сознательно стилизуясь под булгаковских персонажей еще до того, как Геза приступил к своему делу. Оперные сцены с кокаином сопровождаются сожжением «Романа с кокаином» – а не наоборот: ничего не говорит о том, что до этого момента персонажи не дотрагивались до наркотиков. А уж сравнивать их комические арии с текстом «Романа» Агеева можно только по недоразумению. Приведенная Наринской цитата из «Манараги» свидетельствует только о том, что и новый Раскольников читал «Преступление и наказание» до его торжественного сожжения и любовники, совокупляющиеся во время приготовления блюд на «Лолите» или «Мадам Бовари», делают это не под влиянием высвобождаемой литературной субстанции.

Учитывая дороговизну *book'n'grill* и сложность процедуры заказа этого нелегального развлечения, дело обстоит в точности наоборот: ритуал приготовления пищи на сжигаемой книге включен в более масштабный спектакль – секса, убийства, семейного единства, бандитского торжества, жизнотворчества, победы над немощью и т. п. Содержание этого спектакля может быть навеяно содержанием книги, ведь сожжение книг не обязательно предполагает невежество заказчиков. Скорее наоборот – не случайно в «Манараге» герои дважды заказывают ужин, приготовленный на их собственных произведениях – один раз стилизованных под Толстого и написанных клиентом, стилизующим всю свою жизнь под Толстого, а другой раз – под Ницше и написанных, ясное дело, сверхчеловеком – зооморфом: «Роскошный гигант с лисьим лицом. Он выше меня на две головы, идеально сложен, живая статуя. Его большие желтые глаза смотрят внимательно. Солнечные лучи скользят по рельефам великолепных мышц,

покрытых тончайшей золотистой шерстью» (с. 138)^[1257]. Нет сомнений в том, что сверхчеловеком этот автор стал, начитавшись Ницше.

Увы, в «Манараге» сжигаемая книга не передает ни своего содержания, ни своего стиля еде или клиентам. Она служит «поленом», как говорит Геза, оценивая книги по их энергоемкости. Вот, например, как он описывает «Аду» Набокова: «„Ада“ – супертяж, жирное *полено*, на нем жарить – одно удовольствие, бумага толстая, wood pulp paper, 626 страниц, переплет цельнотканевый, мелованный супер. Горит как родосская сосна. На „Аде“ можно приготовить любую комбинацию из морепродуктов на дюжину персон; бараньи котлеты, перепела, рибай получатся в лучшем виде, она потянет и седло косули. Великая книга!» (с. 120). Впрочем, такое описание скорее редкость. Иначе зачем бы сжигались раритеты? Зачем бы разгорелся конфликт вокруг клонирования одного и того же экземпляра первого издания «Ады»?

Разумеется, книга в «Манараге» не только полено. Но отдает она блюду и тому, кто это блюдо поедает, не ауру, не смысл, а особого рода *ценность*. Чтобы понять смысл book'n'grill'я, стоит обратить внимание на несколько характерных сорокинских подсказок. Вот Геза после удачного сеанса сжигает банкноту: «Это – жертва благодарения цифровому миру, обеспечившему нас работой» (с. 14). При этом он добавляет, что, хоть эпоха Гутенберга и закончилась, деньги продолжают печатать. «В отличие от книг, деньги плохо горят. Поэтому на них и не жарят» (с. 15), – считает шеф-повар.

Однако это утверждение сомнительно. На деньгах не жарят, потому что, в отличие от книг, они *слишком дешево стоят*. Иначе зачем бы повар, который, по собственному признанию, «не прочел до середины ни одного русского романа» (с. 10) – и это несмотря на специализацию на русской литературе, – так часто выступал бы у Сорокина в роли литературного критика? Опираясь на эрудицию, почерпнутую у «блех» – вмонтированных в мозг гаджетов, – Геза (слишком) твердо знает, что такое литература второго сорта, а что такое пошлятина. Он убежден, что современная литература, вроде остроумно спародированного Прилепина, – это «валежник», а Соколов (или Шишкин?) – «всего лишь электронные вспышки. Современная литература живет только в пространстве голограмм, ей бумага не нужна. А на голограмме стейк не зажаришь» (с. 163). (Сорокин, уже сам выступает в роли критика, подсовывая своему герою *сырой* роман «Мастер и Маргарита», а затем издевательски воспроизводит «сухой остаток» от всего Булгакова – три обрывка: из «Мастера», «Собачьего сердца» и «Театрального романа».) Полагаю, захоти

Геза приготовить нехилый стейк, такой образец «литературы второго сорта», по его собственной классификации, как «Жизнь Клима Самгина», не подвел бы повара, особенно в сталинском издании, на мелованной бумаге, да еще и с иллюстрациями. Но почему-то ни Гезу, ни Сорокина эти издания не интересуют. Скорее всего, потому, что горит не материальная, а символическая ценность книги. (В этом смысле не так уж и не прав Л. Данилкин, обидевшийся за насмешки над любимым им Прилепиным и упрекающий Сорокина в том, что тот строит свой литературный канон^[1258]. Да, строит – хотелось бы понять, по какой логике.)

Занятно, но, отведя душу на описании литературной пошлятины («Трубач (скрипач) на крыше, его острый и независимый профиль на фоне пламенеющего заката (восхода); грустный (веселый) клоун, настоящие слезы (улыбку) которого никто никогда не увидит; молодая (пожилая) героиня, мучительно вглядывающаяся в окна уходящего (прибывающего) поезда и повторяющая, словно в бреду: „Он все-таки уехал (приехал)“»), Геза не без энтузиазма на протяжении четырех страниц пересказывает длинный сюжет многосерийного фильма, который его мама якобы смотрела 65 раз и который в конце концов вызывает рыдания и у него самого. Иначе как сентиментальной «пошлятиной», по терминологии Гезы, этот сюжет определить невозможно. Почему же строгая система эстетической навигации book'n'griller'a дает сбой? Наверное, потому, что *это не книга*. То, что дозволено сериалу, не дозволено роману. Такое предположение тянет за собой, да-да, глубоко литературоцентричное представление о том, что книга не столько развлекает или отвлекает, сколько создает трансцендентальную, высшую реальность. Иначе говоря, настоящая («первосортная») книга неизбежно порождает свою собственную реальность, а с ней довольно часто и собственную мифологию и в этом отношении всегда священна. По крайней мере, эти характеристики в полной мере подходят ко всем тем книгам, которые Геза охотно *читает* (то есть сжигает), – «Мертвые души», «Подросток», «Толстого» и «Ницше», рассказы Чехова и Бабея, «Чевенгур», «Роман с кокаином»...

Следуя этим и подобным подсказкам, можно заключить, что Сорокин написал *еще один* роман о ценностях литературоцентризма и их жертвоприношении, хотя, в сущности, каждый его роман, начиная с «Романа», именно об этом. «Манарага», в отличие от предыдущих текстов, предлагает также задуматься о том, что символический капитал этой уходящей культурной парадигмы еще долго будет питать современную цивилизацию. Питать чем? Сорокин не уклоняется от ответа на этот вопрос, просто его ответ звучит неожиданно для писателя,

прославившегося своими деконструкциями литературоцентризма.

В *послевоенном* мире Сорокина люди, вопреки опасениям, не перестают ни читать, ни писать. Исчезает не чтение и письмо, а книги как культурные объекты. Сорокин не может не знать, что такие кризисы в истории культуры случались не однажды. Похожий кризис в изобразительном искусстве вызывает изобретение фотографии, а в истории театра – наступление кино. И в том и в другом случае – в результате кризиса происходят революции в «старых» видах искусства. Если же обратиться к материалу более близкому «Манараге», то, например, «для писателей-романтиков современная тиражируемая печатным станком книга – профанный объект *par excellence*, оторванный от уникально-телесного опыта ручного письма и сближающийся с бросовым многословием газет, в которых как раз в ту пору стали впервые печататься многие художественные тексты, в частности романы-фельетоны»^[1259]. Похожий отрыв от «уникально-телесного опыта» происходит и в финале романа Сорокина – где индивидуальный перформанс мастера, превращающего горящую книгу в жаркий фейерверк, отступит перед огромными печами, в которых, как в аду, станут ежедневно гореть клонированные первоиздания Набокова, Сервантеса, Джойса, Рабле, даже Библии.

Сорокин точно запечатлел именно завершение эры Гуттенберга – начало которого мы наблюдаем сегодня – как исторический момент, который придает книге новое значение – новую, невиданную ценность:

...уже через полгода, когда грабежи музеев и библиотек по всему миру стали заурядной новостью, человечеству пришлось объявить book'n'grill преступлением не только против культуры, но и против цивилизации в целом. Топор закона навис не только над поварами, книжными ворами и клиентами, но и гостями, возжелавшими попробовать каре барашка на «Дон Кихоте» или стейк из тунца на «Моби Дике». Первые судебные процессы были громкими и, естественно, завершились суровыми приговорами: человечество берегло свое культурное наследие. Просвещенная часть человечества испугалась, что без музейной книги Homo sapiens окончательно превратится в обезьяну с айфоном в лапе. Так книгу занесли в Красную книгу.

И – прекрасно. Это сразу удешевило цену за book'n'grill. Дилетанты отсеялись. *Читать* стали настоящие профессионалы. Появилась Кухня с традицией, ритуалом, иерархией, финансами, службой безопасности. Но и риск возрос (С. 16–17).

Книга в «Манараге» становится объектом жертвоприношения именно потому, что ценность книги так высока – ведь чем ценнее жертва, тем выше ее *сакральное* значение. Иначе говоря, роман Сорокина о том, как книга становится новым источником сакральности. В этом смысле «Манарагу» можно прочесть и как субверсивный ответ на булгаковскую максиму «Рукописи не горят!». У Сорокина и рукописи, и первоиздания горят жарким пламенем. Но это обстоятельство используется не в качестве доказательства их очевидной хрупкости – а наоборот: по Сорокину, огню подвластны только тексты и книги, *ставшие сакральными*. (Вот почему к авторам, заказывающим ужин на собственных рукописях, Геза относится как к самозванцам.) Предлагаемый романом ритуал жертвоприношения книги снимает оппозицию между поклонением и разрушением, между литературоцентризмом и его критикой: книга приносится в жертву, сохраняясь и преумножаясь в своем значении как источник сакрального. Ведь именно сакрального и сакрализации того, что они делают и чувствуют, и взыскуют клиенты Гезы. В этом смысле литературоцентризм не только не умирает, но и, наоборот, становится неисчерпаемым резервуаром сакрального.

В предлагаемом им понимании сакрального Сорокин следует за теоретиками, близкими европейскому авангарду, – Батаем, Фуко и Жираном, тем самым предлагая доходчивую версию того, что Сергей Зенкин точно назвал «небожественным сакральным». Фуко в статье «Предисловие к трансгрессии» пишет о том, что в современной культуре трансгрессия становится единственным условием и источником производства сакрального. Трансгрессия открывает существование где-то рядом другого языка, «которым нельзя манипулировать, языка, на котором человек говорил когда-то и от которого отделился теперь, зависнув в нарастающем молчании <...> Трансгрессия не содержит в себе ничего негативного, она утверждает ограниченное бытие – утверждая в нем безграничность, в которую погружается, впервые открыв эту зону как пространство для существования»^[1260].

Преобразование книги в топливо для гриля – конечно же, трансгрессивно. Анна Наринская и Дмитрий Бутрин не зря вспомнили гитлеровские костры из книг. Бутрин также припомнил, как «Идущие вместе» сваливали в унитаз книги самого Сорокина. В текущей политической ситуации все эти ассоциации звучат совсем не академично, а отзываются самой что ни на есть горячей политикой. Обернуть эту трансгрессивность в источник сакрального – жест, требующий отваги крупного художника. Жертвоприношение книги превращается в

концентрированное выражение чтения – не зря сжигание книг называется *чтением*, – предлагая ритуальный опыт взамен читательского и одновременно демонстрируя явное сходство между ними. И там и тут есть некий «язык, на котором человек говорил когда-то и от которого отделился теперь», и там и тут предлагается «ограниченное бытие, потенциально раскрывающееся в бесконечность»^[1261]; и там и тут сознание сталкивается с соблазном страшной свободы, выносящей за пределы привычных оппозиций и моральных окоемов.

Сакральное, рождаемое трансгрессией, точно описывается теорией траты Батая: сакральное – это «все, что *однородное* общество отвергает либо как отходы, либо как трансцендентную ему высшую ценность»^[1262]. Книги отвергнуты новым «однородным» обществом и потому становятся идеальным источником сакрального. Вместе с тем именно даруемое ими чувство причастности к священному так драгоценно для клиентов, заказывающих *book'n'grill*. Книга идеально подходит для этой цели – как настаивает Батай, «нельзя принести в жертву то, что предварительно не изъято из имманентности <...> Для жертвоприношения берутся предметы, которые могли быть духами <...> но сделались вещами и должны теперь вернуться в имманентность, откуда они происходят, в смутную область утраченной сокровенности»^[1263]. Иначе говоря, сжигая книгу на гриле – книгу, рожденную духом и изъятую из социально-культурного оборота, Геза и его коллеги окончательно утверждают сакральный статус литературы, освобождая дух от вещиности: «Жертвенный обряд стремится уничтожить в жертве вещь – и только вещь»^[1264]. Поэтому на вопрос Эсти: «Скажите, Геза, пепел сожженных книг не стучит вам в сердце по ночам?» – Геза отвечает отрицательно без всякого цинизма (с. 156). Он жрец книг, а не их палач. Может быть, даже последний жрец литературоцентрической религии.

Разумеется, для самих заказчиков *book'n'grill* – это еще и батаевский потлач – ритуал траты ценного, дарующий участникам сознание превосходства и символической власти. Кстати, примечательную модель потлача задает в «Манараге» вторая «толстовская» новелла – устный рассказ псевдо-Толстого о том, как он преодолел свой детский страх перед нищим, украв из дома и отдав ему мраморный бюст Толстого и песцовую горжетку (отцовскую и материнскую ценность).

Важно и то, что мода на *book'n'grill* расцветает после кровопролитной войны: «...после войны всем, всем вдруг отчаянно захотелось *почитать*. Руки взломщиков потянулись к книгохранилищам, а гурманы и золотая

молодежь – в первые подпольные *читальни*. Потом туда хлынули и обыватели. Это были золотые времена» (с. 16). Война породила то, что Р. Жирар называет жертвенным кризисом, – «единый процесс победоносного шествия взаимного насилия. *Жертвенный кризис* следует определять как *кризис различий*, то есть кризис культурного порядка в целом»^[1265]. О том же, хоть и несколько иначе, говорит и сорокинский Геза: «Увы, в нашем послевоенном мире рукоприкладство стало печальной повседневностью. Война вроде закончилась, а люди все бьют и бьют друг друга по мордам в магазинах, ресторанах, игровых зонах, на улицах, в борделях, в банках, в прачечных, в поездах дальнего следования... Философы усматривают в этом расширяющуюся послевоенную трещину в христианской морали. Впрочем, мусульмане в этом не отстают от христиан» (с. 174). Как утверждает Жирар, важнейшим признаком жертвенного кризиса является утраченное различие между сакральным и профанным. Соответственно, послевоенный культурный «откат» толкает общество к новому сакральному и к новому ритуалу – коим и становится book'n'grill.

Возвращение сакрального, а вернее интенсивные поиски нового сакрального (в том числе ведущие к фашизму и коммунизму), Бердяев объявлял главными признаками Нового Средневековья^[1266]. Сорокин давно оперирует этим термином – начиная с «Дня опричника» (2006). С бердяевским пониманием «нового средневековья» он уже работал в «Теллурии», предлагая индивидуальную утопию теллурического трипа в качестве нового сакрального. Book'n'grill – еще одна версия нового сакрального, на этот раз явно перерабатывающая наследие авангарда и его трансгрессивной сакральности. Наблюдая за тем, как развивается тема сакрального в недавних текстах Сорокина, можно предположить, что именно она оказывается в центре всех его книг 2000–2010-х. По-видимому, Сорокин сегодня убежден в том, что без сакрального невозможна жизнь культуры и общества – особенно после «жертвенного кризиса». Можно сказать, что эта логика оправдывает и нынешнее насаждение «духовных скреп» и «казенного патриотизма». В известной степени, да, оправдывает, но именно поэтому Сорокин либо сатирически деконструирует безличные (государство, власть, Россия) мифологии сакрального, либо создает версии сакрального, свободные от коллективных, а значит, и репрессивных идентичностей и соответствующих ритуалов.

Первым экспериментом на этом пути было, конечно, «Голубое сало», где именно литература породила священное – не поддающийся никаким

воздействиям внешней среды супернаркотик. Стилистика «Голубого сала» затем вернулась в «Ледяной трилогии», в которой Сорокин хотел выделить «чистую» субстанцию сакрального (вне прямой связи с литературой), а пришел (полагаю, что невольно) к универсальной формуле тоталитарного насилия. Сакрализация государства и авторитарной власти лежит в основании «Дня опричника». Невыносимый груз безграничной свободы, открывающейся после встречи с сакральным, порождает сюжет «Мишени». «Метель» предлагает взгляд на Россию (вернее, мифологизированную литературой Россию) как на требующее человеческих жертвоприношений сакральное. Разнообразие мироустройств, возникающих вокруг индивидуально ориентированного сакрального, определяет внутреннюю логику «Теллурии». В «Манараге» Сорокин возвращает свои поиски сакрального к тому, с чего они начинаются, – к литературе и литературоцентризму. По сути дела, пройдя значительный путь в течение почти двух последних десятилетий, он именно в литературе находит наиболее емкий прототип и неиссякаемый источник новых версий сакрального.

Примечательно, что начиная с «Опричника» все последующие книги Сорокина – о будущем. Конечно, это будущее скорее гротескно укрупняет настоящее, но все же не стоит умалять и футурологический интерес писателя. С этой точки зрения крайне важен финал «Манараги» – ведь в нем предлагается *разрушение сакрального* в том виде, в каком оно оформляется в первой половине романа. Повар-расстрига Анри подрывает власть Кухни тем, что запускает в оборот миллион абсолютно идентичных экземпляров «Ады». Эти клоны первоиздания произведены некой молекулярной машиной. С помощью этой чудо-машины Анри планирует легализовать book'n'grill: вместо тайных частных вечеринок, книги будут сжигаться в огромных ресторанных печах. На каждую из великих книг будет свой ресторан – «Ада», «Дон Кихот», «Улисс» и т. д. вплоть до Библии. Причем все горящие в печах книги будут одновременно легально скопированы и в то же время будут полностью идентичны первоисточникам.

Геза бунтует против этого плана, но его скручивают и добиваются подчинения, заменяя его «блех», – мини-гаджеты, которые, оказывается, могут не только поставлять полезную информацию, но и контролировать сознание их носителя. В финале мы видим, как раздваивается сознание Гезы – под контролем блех он полностью принимает замысел Анри и счастлив участвовать в его реализации. Стоит только случайно отключить умных насекомых, и повар немедленно пытается убить того, кто разрушил

священный смысл book'n'grill'я, в очередной раз превратив церковь в корпорацию.

Сорокин комментирует: «...речь идет о том, что люди, а точнее, рынок научился утилизировать практически все, даже античеловеческое. И заканчивается все тем, что человек романтического склада под воздействием физиологических и социальных обстоятельств также превращается в монстра рынка. Он и его коллеги готовы идти дальше, будут готовить уже на священных текстах. Но они будут подделкой!»^[1267] Так ли все просто? Вопрос о подделке, конечно, самый интересный. С одной стороны, весь ритуал book'n'grill'я строится вокруг понятия аутентичности. Но аутентичности, так сказать, с закрытыми глазами. Ведь при этом приходится «забывать» о том, что даже первое издание является всего лишь *копией* оригинала. С другой стороны, процесс клонирования – давно занимающий Сорокина – принципиально стирает оппозицию между копией и оригиналом. Миллион молекулярных копий «Ады» ничем не отличается от того «оригинала», на который кто-то когда-то поставил кофе и в котором загнул страницу. Наконец, сам Геза как будто бы распадается на «оригинал» – каким он был на протяжении всего романа – и свою слегка подредактированную «копию». Однако и тут нас поджидает ловушка: ведь «оригинальный» Геза точно так же зависел от «блох», что и теперь, – это только «блохи» были другими, а что такое «оригинальный» Геза, он и сам не знает.

Где же копия, а где оригинал? С этим вопросом, разумеется, связан другой: где кончается сакральное? Чему сопротивляется Геза?

Показательно, что и сама та декорация, в которой разворачиваются последние сцены романа, подозрительно напоминает сакральное пространство. Думается, не случайно Сорокин назвал роман именем реально существующей горы, изображение которой помещено на обложку первого издания. В переводе с ненецкого – «медвежья лапа», на языке коми – «семиглавая», Манарага даже по своему названию объединяет несколько сакральных значений. Внешне же эта гора напоминает и колоннаду храма, и менору, и священное древо, и голову громадного слона или мамонта.

Именно в этой, окруженной сакральными ассоциациями горе, далеко в снегах Северного Урала скрывается не то новый зловещий ад, не то выход в новое небо. Девять горящих печей, конечно, соотносятся с девятью кругами ада, а стальная гусеница молекулярной машины – с традиционными изображениями дьявола. Но ведь это как посмотреть?

Весь вчерашний разговор за столом всплывает в моем мозгу

словно светящийся шар, переливаясь, разворачивается великолепным пейзажем с дальними, манящими горизонтами. Все детали пейзажа, слова Анри, его мысли и сообщения светятся и поют ясностью и мощью нового, зовущего. Только сейчас я понимаю всю грандиозность грядущей революции. Образ молекулярной машины, этого чуда, переливается, сияет всеми цветами радуги. Это волшебная гусеница с совершенным мозгом и сильным телом. Она ползет, раздвигая время и пространство. Она вползает в сияющее будущее. Революция! (С. 238).

Что же угрожает новому сакральному? Нет это не профанация, а нечто иное. Сеть ресторанов Анри будет эксплуатировать все ту же категорию сакрального и даже аутентичного. Именно величие горящих книг будет привлекать клиентов его ресторанов. Именно за аутентичность загружаемых в печь «поленьев» будут они платить. Хотя, конечно, о сингулярности при миллионе идентичных копий говорить не приходится. Но ведь и Геза, к счастью, не сжигал рукопись «Мертвых душ».

Перед нами странный *гибрид* профанного и сакрального, коммерческого и возвышенного, аутентичного и штампованного. Скорее тут обнажается невозможность профанации, о которой писал Агамбен: «Если профанировать значит возвращать в обиходное использование то, что раньше было отделено в сфере сакрального, то капиталистическая религия в предельной фазе своего развития стремится к созданию абсолютного Непрофанируемого»^[1268]. Комментируя эти слова, С. Н. Зенкин пишет: «„Непрофанируемость“ возникает, по Агамбену, не в результате того, что одно из двух вечно противоположных начал – сакральное или профанное – захватывает все пространство социальной жизни, а потому что исчезает структурированность этого пространства. В сердце каждого объекта проходит своя неустранимая граница между „использованием“ и „потреблением“/„зрелищем“, так что разность потенциалов между самими объектами исчезает»^[1269].

Можно интерпретировать это состояние как длящийся «послевоенный» (или предвоенный?) кризис различий, он же – жертвенный кризис. Можно как некий «средний» – постмодерный? – горизонт отчуждения. Однако если это так, то Геза из последних сил и, кажется, тщетно отстаивает независимость сакрального от всепоглощающей гибридной. И прежде всего – сакрального отношения к литературе. Несмотря на всю условность этой границы, именно его упорство и его отчаяние обозначают ее. С этой точки зрения в вооруженном эскалаторе

книгопоклоннике Гезе трудно не угадать печальный автопортрет самого Сорокина.

Он ведь тоже по-своему «сжигает» священные тексты, однако, как и Геза, своими кощунствами он гораздо в большей степени, чем кто бы то ни было, охраняет священное значение литературы и, подобно жрецу, воскрешает (через остранение) как соцреалистических монстров, так и будто бы бессмертную, а на самом деле очень даже смертную классику. Разумеется, в духе Сорокина, напрашивается предположение о том, что весь роман родился из материализации (а вернее, карнализации) еще одной более чем амбивалентной метафоры – «поддерживать огонь». «Манарага» не только делает этот огонь предельно зримым, но и продолжает его поддерживать.

Избранные интервью

Текст как наркотик [\[1270\]](#)

Татьяна Рассказова

Татьяна Рассказова (Т. Р.): Владимир, не так давно ваше имя официально внесено в «списки» создателей «другой» прозы. Вы всегда писали в альтернативном традиционной советской литературе ключе или были времена, когда вы мучили себя «по чужому подобию»?

Владимир Сорокин (В. С.): Ну, это уже достаточно старая история. Я с самого начала считал себя художником, а собственно прозой попробовал заниматься лишь с четырнадцати лет, и очень кратковременно. Мне тогда показалось, что все получается как-то слишком легко. Это было неинтересно.

В середине 1970-х годов я попал в среду московского художественного андеграунда, в круг концептуалистов – Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соц-арта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал исторический и культурный процессы оборванными в 1920-е годы и постоянно жил прошлым – футуристами, дадаистами, обэриутами. А тут вдруг увидел, что наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса. Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня и к занятиям прозой.

Сказать, что я находился под влиянием какого-нибудь писателя, не могу. Скорее это был синтез из Кафки, Набокова и Орвелла. Но это продолжалось недолго, вскоре я стал писать в откровенно соц-артовской манере. Скажем, первый сборник рассказов назывался «Первый субботник», он был построен как бы по канонам официальной советской литературы среднего уровня. Как если бы он вышел в каком-нибудь калужском издательстве.

Т. Р.: А на самом деле где он вышел?

В. С.: Пока нигде. Он содержал типично советскую палитру тем от производственных и райкомовских будней до любовной. Меня привлекла возможность манипуляции с этим жестким каноническим стилем, с порожденными им персонажами.

Т. Р.: Абсурдизм, модернизм, постструктурализм, поставангард – по моему, публика, научившись не моргнув заглатывать эти термины, трассирующие вдоль и поперек нашей интеллектуальной целины, с трудом улавливает между ними различия. Не могли бы вы, как «типичный представитель» концептуальной литературы, объяснить жаждущей духовного просвещения общественности – что это такое?

В. С.: По моему, хорошо сказал один из основателей этого направления в изобразительном искусстве Кошут: в концептуализме актуальна не вещь, а отношение к этой вещи. Концептуализм – это дистанцированное отношение и к произведению, и к культуре в целом. То есть чем отличается «нормальный» писатель от концептуалиста? Тем, что он имеет свой литературный стиль, по которому узнается читателем – как узнается Набоков или Кафка. У меня же его – раз навсегда избранного – нет. Я лишь использую различные стили и литературные приемы, оставаясь вне их. Мой стиль состоит в использовании той или иной манеры письма. Тот же «Первый субботник» принципиально отличается от недавнего романа «Роман», который написан квазитургеневским языком и не содержит никаких советских реалий.

Но вряд ли имеет смысл говорить обо мне как о концептуалисте, потому что еще в начале 1980-х годов я плавно со всеми перетек через «new wave» в постмодернизм. Сегодня я знаю лишь одного ярко выраженного концептуалиста – это ленинградский прозаик Аркадий Бартов. Он пока мало известен, но, думаю, окажется приятным открытием.

Т. Р.: Поэт Лев Рубинштейн полагает, что язык – это единственная драма, занимающая вас как писателя, что язык ваших текстов отражает «фанерную словесность» тоталитарного общества и в какой-то момент «сходит с ума», становясь вроде бы неадекватным, а на самом деле – некой адекватностью нового порядка. Означает ли это, что социум для вас вторичен, а общество интересуется лишь как носитель и убийца языка?

В. С.: Абсолютно верно. У меня нет общественных интересов. Мне все равно – застой или перестройка, тоталитаризм или демократия. Когда я написал «Очередь» и ее перевели на Западе, то в интервью меня часто спрашивали о проблеме очередей в Союзе. А меня интересовала очередь не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как внелитературный полифонический монстр. Все мои книги – это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная от высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно- или жесткой литературы,

то мне непонятен такой вопрос: ведь все это лишь буквы на бумаге.

Но почему так притягивает сам текст? Фуко сказал, что любой текст тоталитарен, так как претендует на власть над человеком. Текст – очень мощное оружие. Он гипнотизирует, а иногда – просто парализует.

Т. Р.: Уж не посягаете ли вы через слово на свободу воли своего читателя?

В. С.: Надо сказать, что читателя как такового я никогда не учитываю. Может быть, поэтому меня так мало здесь печатают. Меня завораживал всегда только текст. Я до сих пор не понимаю, почему то, чем я занимаюсь, нравится кому-то еще. Это моя личная проблема, проблема моей психики, я ее решаю только наедине с бумагой.

Но мы говорили о языке. Концептуализм дал мне возможность отстраненно взглянуть на литературу. Для меня нет принципиальной разницы между Джойсом и Шевцовым, между Набоковым и каким-нибудь жэковским объявлением. Я могу найти очарование в любом тексте. Наиболее привлекательными мне кажутся области, еще не втянутые в литературу, неокультуренные: бюрократический, канцелярский язык, язык душевнобольных – их письма. Я с большим интересом читаю литературу советского периода – от идеологической, такой как «Краткий курс истории ВКП(б)», до художественной, где послевоенный сталинский роман представлен, надо сказать, просто потрясающе. Мы еще не осознали соцреализм как автономное эстетическое направление, но, думаю, придет время, и все это будет переварено культурой.

Т. Р.: Это означает, что вы попытаетесь писать в таком стиле?

В. С.: Уже писал. Но там такое эльдорадо, такие материки, которые не обойдешь за всю жизнь. Помимо хорошо известных производственного, деревенского или семейного романов есть, например, научная фантастика. Я читаю сейчас «Семь цветов радуги» Немцова, роман 1947 года, о том, как группа комсомольцев-изобретателей поехала в глухую деревню. Они там вырыли гигантские теплицы и, используя энергию земли, стали разводить какие-то невиданные фрукты. Это просто сногшибательное произведение, чрезвычайно оригинальное, которое доставляет массу удовольствия. (Кстати, у меня давно возникла идея написать научно-фантастический роман.)

Однако, когда я пытался разговаривать с «традиционными» литераторами, литературными критиками о соцреализме, то они высказывали лишь этическое отношение к этой традиции, некоторые безответственно утверждали, что соцреализм не существовал вообще, а была и есть лишь хорошая и плохая литература. Это свидетельствует о том,

что прошло еще очень мало времени и у нашей интеллектуальной среды нет пока отстраненного, чисто эстетического взгляда на эту традицию – ну как на обэриутовскую, например. Сейчас чрезвычайно мало людей, которые это понимают.

Т. Р.: Вы говорили о своем безразличии к социуму. Означает ли это, что вам никогда не доводилось испытывать так называемые гражданские чувства, желание по какому-нибудь поводу слиться с массой – словом, чего-нибудь в этом роде?

В. С.: Знаете, меня толпа всегда пугала. Когда в начале 1980-х мы с Вик. Ерофеевым и Приговым организовали странную группу «ЕПС», то иногда приходилось выступать на публике. Я при этом всегда чувствовал неловкость. Меня не привлекают масса, большое скопление людей, общественные страсти и течения. Возможно, это идет от долгого пребывания «в подполье», когда мы жили маленькой группкой и общество воспринималось отстраненно, как изображение на экране. Для меня и сегодня ничего не изменилось. Кстати, на Западе я испытываю точно такую же онтологическую отдаленность от массы. Она вызывает лишь беспокойство и желание уйти в частную жизнь. Видимо, потому «общественная жизнь» меня не интересует, что она не в состоянии изменить человеческую природу. А на меньшее я не согласен.

Т. Р.: По-моему, человеческую природу не способно изменить ничто.

В. С.: Ну да. Поэтому я абсолютно аполитичен и мне в принципе все равно, кто стоит у власти и какие издает законы. Мои интересы лежат в других областях.

Т. Р.: Политика политикой, эстетика эстетикой, но, когда читаешь ваши вещи, складывается впечатление, что у вас была сверхзадача, быть может неосознанная, – выплюнуть все то, что извращенному обществу удалось в вас вколотить. Следующим логическим шагом, можно предположить, станет отъезд на Запад, как поступили многие из ваших литературных сверстников?

В. С.: Да нет, на самом деле все сложнее. Мое отношение к бытию вообще, мягко говоря, сдержанное. Я очень хорошо понимаю Хайдеггера, который посвятил много страниц разработке проблемы заброшенности человека в этот мир форм. Каждое утро, открывая глаза, я испытываю крайнее удивление оттого, что втиснут в это тело и опять просыпаюсь в этом мире, которое постепенно перерастает в состояние удрученности. В детстве, когда мы жили в Быкове под Москвой, отец года в три повел меня на аэродром, и я увидел какие-то ревущие чудовища, они притягивали и ужасали одновременно. И соответствующее отношение к миру качественно

не изменилось с годами. Оно не связано конкретно с этим государством, хотя, конечно же, вырасти в таком репрессивном обществе – значило усугубить это состояние. Это проблема психики, и решить ее для меня возможно лишь при помощи письма. А уезжая на Запад, мы пересекаем лишь географические границы, но не онтологические. Нашу психику мы вывозим с собой, как рюкзак с камнями. Да и разница не так уж велика: и здесь и там – онкологическая клиника. Только здесь стоит человеку появиться на свет, как ему объявляют: «Ты умрешь». Понятно, что и там ему не избежать аналогичной участи, но его всячески отвлекают от этой неотвратимой истины мягкой жизнью, которая чисто внешне исключает саму возможность смерти.

Т. Р.: У героини вашего романа «Тридцатая любовь Марины» много общего с ерофеевской «Русской красавицей» – и судьба, и род занятий, и лесбийские наклонности. Если ерофеевская Ирина одержима метафизической идеей спасения России, то ваша Марина тоже как будто пытается ее спасти, тусуясь с диссидентами, по-сестрински снимая их сексуальные затруднения. Финалы романов отличаются лишь на первый взгляд: Ирина кончает счеты с жизнью, Марина впервые испытывает оргазм с мужчиной (парторгом завода, под звучащий по радио гимн Советского Союза), сжигает диссидентские мосты и идет трудиться на упомянутое предприятие, где благополучно обезличивается (то есть тоже погибает). Боюсь, простой советский «чайник» (если когда-нибудь прочитает роман) решит, что автор убежден, будто диссидентское движение существует благодаря не столько социальной, сколько сексуальной невыраженности. Вас это не смущает?

В. С.: Наоборот, радует такая постановка вопроса. На диссидентство, как и на всех нас, ошибочно смотреть лишь с социально-политической точки зрения. Это большая тема. Но я решал не проблему диссидентов. «Марина» сделана в жанре классического русского романа о спасении героя. В данном случае – о спасении от индивидуации. Это нечто вроде вывернутого наизнанку «Воскресения» Толстого. В тоталитарном обществе индивидуализация – страшная помеха. Трагедия диссидентов была, конечно, в том, что они – яркие индивидуальности, отделенные от коммунального советского тела. Поэтому в финале Марина «освобождается» от индивидуальности, вливается в безличный «коллектив». Чудовищное – но спасение.

Когда я познакомился с Виктором Ерофеевым, то не знал о существовании «Русской красавицы», как и он о «Марине». Их сходство, по-моему, говорит о том, что герой нашего времени может быть сегодня

угадан именно в женщине, в женском типе.

Т. Р.: Вас не огорчает признание «там» и отсутствие широкой известности «здесь»?

В. С.: Наоборот. Я уже говорил, что испытываю неловкость и недоумение, когда мои вещи вызывают у кого-то интерес. Я-то их воспринимаю только в рамках своих психосоматических проблем. А на Западе переводом занимаются в основном слависты, которые исследуют их как специфическое письмо, некий материал. Это мне понятно, это меня устраивает.

Т. Р.: То есть здесь вы никому не предлагали свои рукописи, никто их не «заворачивал» с какой-нибудь замечательной формулировкой?

В. С.: Никогда. Но это вовсе не значит, что я отказываюсь их публиковать. Единственное условие – я против купюр.

Т. Р.: Если вас начнут здесь широко печатать, вы не боитесь стать некой литературной «эмблемой», превратиться в литературный миф вроде Айтматова или Евтушенко? Это у нас быстро происходит, если попасть в струю.

В. С.: Думаю, мне это не грозит. Тот тип литературы, к которому я принадлежу, вызовет у большинства неприятие.

Т. Р.: Но при хорошо поставленной рекламе...

В. С.: Не вижу смысла. Такие фигуры, как Евтушенко или Айтматов, имеют общественные интересы, отчасти для них литература – повод для политической деятельности, для «лечения общественных язв». Отсюда – доступный массам язык. Они пишут для народа, а я – для себя.

Т. Р.: Как вы относитесь к литературной критике? По-вашему, нормально, когда вас представляют читателю в образе «бледного ангела», в коем «сочетаются овидиев присноотрок и Дракула, тот кинематографический красавец Дракула с чуть вибрирующим зрачком»?

В. С.: Пожалуй, перебор... О литературной критике могу лишь сказать, что она традиционно, как это всегда было в России, отстает от литературы. Видимо, критикам надо стремиться подалее «отступать» от предмета описания в другие жанры. Например, многое из того, что творится с театральной традицией, как-то виднее моим друзьям-художникам. Многие литераторы достаточно хорошо чувствуют творческую ситуацию в изобразительном искусстве или в кино. Дистанцированность и выдвигание в другие области – это очень полезно. А наша литературная критика единственно куда дрейфовала – это в публицистику и социологию. И так тянется уже больше века, что не может не вызвать сожаления.

Т. Р.: От чего в литературе вас тошнит?

В. С.: Иногда от текста вообще. Особенно когда пишешь. Поэтому я рад, что профессия у меня, в общем, не литературная – художник-график. Это помогает как-то переключаться, потому что иногда начинает вызывать тошноту любой текст. Поэтому я читаю очень избирательно.

Т. Р.: Существуют для вас границы творческой свободы?

В. С.: Это чисто техническая проблема, а ни в коей мере не нравственная. Все, что связано с текстом, с текстуальностью, достойно быть литературой.

Петр Вайль и Александр Генис

Почему-то довольно распространено заблуждение, что свобода может быть либо тотальной, либо никакой. На самом деле ни одно общество не живет без запретов – в том числе и постсоветское. Во всяком случае, Владимиру Сорокину падение политической цензуры отнюдь не облегчило жизнь. Его по-прежнему печатают с адским трудом и тяжелыми последствиями для тех органов, которые на такое дело все же решаются. Только не стоит так уж осуждать новых ретроградов. Литература, слава Богу, постоянно обгоняет жизнь. И если пришло (и уже ушло) время для Солженицына, если читатель созрел для Лимонова, то массовая аудитория Сорокина еще вряд ли готова принять его сочинения...

Тут никто не виноват – писатель и читатель редко живут друг с другом в счастливой гармонии. Да и кончается такая взаимная приязнь быстрым охлаждением и забвением. Сорокин же представляется нам участником не настоящего, но будущего литературного процесса. В свои 36 лет он успел перепробовать множество жанров. Он ведет наступление широким фронтом, занимаясь и новеллистикой, и пьесами, и эпосом, и чем-то таким, что и названия еще не имеет.

Мы открыли для себя его творчество в 1984 году, когда парижское издательство «Синтаксис» выпустило книгу «Очередь» (сейчас она публикуется в журнале «Искусство кино»). С тех пор мы старались прочесть все, что написал Сорокин, – как печатное, так и самиздатское. А во время недавней поездки в Москву нам удалось с ним наконец встретиться. Отчет об этом знакомстве мы сегодня предлагаем читателю.

Петр Вайль и Александр Генис

Петр Вайль и Александр Генис (П. В. и А. Г.): Что все это значит? Зачем вы пишете?

В. С.: Не знаю. Хотя есть у меня довольно простая концепция. В детстве я пережил сильную травму – психологическую и физическую. К 18 годам я так сильно заикался, что практически не мог говорить. Процесс продуцирования текстов дал мне уверенность в себе. Писание выполняло для меня сразу несколько функций. Во-первых, защитную: текст

как щит. Во-вторых, я попал в круг московского андеграунда. В-третьих, тексты дали мне осмысленность существования.

П. В. и А. Г.: И давно вы этим занимаетесь?

В. С.: Лет с тринадцати. Тогда у нас в школе ходили порнографические сочинения – «Возмездие», «В бане». Вот и я сочинил что-то подобное – рассказик «Яблоки», выдав его за перевод с английского. Но оказалось, что это слишком просто. Так что до 18 лет я занимался другим – рисованием.

П. В. и А. Г.: Вы начинали с жизнеподобной литературы?

В. С.: Первые рассказы были написаны под влиянием Кафки и Набокова, но очень скоро пошел соц-арт.

П. В. и А. Г.: Из чего состоит корпус ваших сочинений?

В. С.: У меня семь книг. Среди них – сборник рассказов «Первый субботник», «Очередь», сборник пьес, романы «Роман» и «Сердца четырех». Почти ничего из этого не вышло в России. Только что, например, я пытался напечатать сборник рассказов. Его отдали в харьковскую типографию «Комуняка». Оттуда книгу вернули, сказав, что тексты оскорбляют рабочих и администрацию. И пьес своих я на сцене не видел, хотя какие-то энтузиасты из Курска еще в 1989 году пытались что-то поставить, вследствие чего театр закрыли.

П. В. и А. Г.: Как вам удалось добиться статуса «непроходимого» автора?

В. С.: Мне трудно об этом говорить, потому что я лишен возможности видеть себя со стороны. Могу лишь догадываться. У нас во дворе была выгребная яма. Каждый понедельник туда приезжала машина, которая откачивала нечистоты. Зрелище это меня, тогда пятилетнего, завораживало – оно одновременно и притягивало, и отталкивало. Есть такие зоны и в культуре. В этом есть какая-то нечеловеческая красота, граничащая с ужасом.

П. В. и А. Г.: Однако ваша неприемлемая для многих необычность связана не только с темами, но и со стилем. Вы намеренно разрушаете ткань языка?

В. С.: Безусловно. Для меня принципиально важна граница слов, момент перехода из одной стилистики в другую, ломка стилистических архетипов.

П. В. и А. Г.: Патология языка?

В. С.: Именно так, патология языка.

П. В. и А. Г.: Читая ваши тексты, всегда сталкиваешься со стилизацией, с чужими голосами. А где ваш – авторский – голос?

В. С.: В самих конструкциях, наверное. И еще – в специфических

словах, в глоссалии, в странной, ненормативной, несуществующей лексике, вроде такого – «гнилое бридо».

П. В. и А. Г.: А что это значит?

В. С.: Здесь идет психопатологическая обработка текстов. Я всегда интересовался, хотя и чисто любительски, психиатрией. У больных можно найти много подобных высказываний. В моих текстах – стилизация патологической речи, это – попытка введения в литературу маргинального художественного языка.

П. В. и А. Г.: Что же вы хотите сказать на этом языке?

В. С.: Вопрос «что я хочу сказать» остается без ответа. Я лишен чувства читателя. У меня никогда не было обратной связи. Поэтому я могу лишь сказать, что получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чисто пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Отношение к литературе у меня носит нелитературный характер. Тут ближе изобразительные искусства. Первый творческий импульс у меня шел от художников, которые помогли мне сформировать свои эстетические принципы.

П. В. и А. Г.: В чем они состоят?

В. С.: Прежде всего, я изначально отделяю эстетику от этики и этим разрешаю проблему нравственности. Когда мне говорят «Как можно так издеваться над людьми?», я отвечаю: «Это не люди, это просто буквы на бумаге».

Да и к жизни мое отношение чисто эстетическое. Для меня, например, советский мир не ужасен. Напротив – он интересен и красив той нечеловеческой красотой, о которой мы говорили. Все это и красиво, и страшно.

П. В. и А. Г.: Несмотря на то что вы пытаетесь свести своих персонажей к буквам, они – может быть, сами по себе – превращаются в образы, в образы людей. Как вы представляете себе своих героев?

В. С.: Никак. У меня текст первичен. Он, а не я, порождает героев. Героев у меня нет. Я изначально отделен от них. Как голограмма, которая существует, только пока на нее смотришь. Образы – это уже задача для читателя.

П. В. и А. Г.: А какую задачу ставит перед собой автор?

В. С.: У меня есть некий персональный критерий качества – чистота внутреннего строя. Для меня, например, «Кубанские казаки» куда лучше, чем фильм «Зеркало». У Тарковского я вижу дыры. Это не цельная вещь. Меня же привлекают монолитные конструкции.

Кстати, меня кино всегда завораживало. В детстве советские фильмы

доводили до слез. Да и мои тексты – все кинематографичны, это, по сути, сценарии. В них переход из одного пространства в другое решается чисто кинематографическими приемами.

П. В. и А. Г.: А кто из писателей удовлетворяет вашему критерию «чистоты внутреннего строя»?

В. С.: Многие. Гоголь, Толстой. Очень цельная вся сталинская литература – «Счастье» Павленко, послевоенный научно-фантастический роман. Их я могу без конца перечитывать.

П. В. и А. Г.: Где ваше место в русской литературе?

В. С.: Поближе к обэриутам, к абсурду, к Введенскому.

П. В. и А. Г.: К Платонову?

В. С.: Пожалуй, нет. Он для меня слишком витален, слишком не отделен от текста.

П. В. и А. Г.: А в современной словесности?

В. С.: Есть немало тех, кто делает что-то похожее. Но я знаю точно, что никто вот такими манипуляциями с крупной, романной формой еще не занимался. Даже у Джойса нет полной отстраненности от текста. У него все же есть авторский голос.

П. В. и А. Г.: Вы ведь начинали как художник. Что вам близко в этой области?

В. С.: В России 1970-е и первая половина 1980-х годов прошли под влиянием не писателей, а художников. Сейчас все это развалилось. Но я по-прежнему люблю многих, хотя на выставку сталинской живописи я пошел бы с большим удовольствием, чем на Кабакова.

П. В. и А. Г.: Вкусы у вас соц-артовские. Но сейчас это направление обречено на вымирание, не так ли?

В. С.: Соц-арт кончается тогда, когда перестаешь работать с советской стилистикой. Однако для меня первичен не соц-арт, а поп-арт. Мне Уорхол дал больше, чем Джойс, – он учил «поп-артировать» культуру. Для меня нет разницы между Джойсом и Павленко – это одна и та же глина. Соц-арт – это лишь часть поп-арта, принципами которого я пользуюсь постоянно.

П. В. и А. Г.: Вы сказали, что цените все монолитное, однако психопатологическое сознание принципиально разорванно. Как вы решаете это противоречие?

В. С.: Есть два полюса – хаос и порядок. Меня оба они привлекают, как магнит. Меня качает между жесткими и хаотическими структурами. В этом и спасение: сегодня – одно, завтра – другое.

Видите ли, я всю жизнь чувствую жуткую несвободу. Нас ведь насильно вытолкнули в мир из утробы. За этим пошла череда насилия,

которая не оставляет выбора – человек обречен жить. Так что смерть – величайшая надежда: есть конец, есть выход. Писание – тоже выход. Пригов как-то сказал: «Пока я пишу, все в порядке, но когда поднимаю голову – становится страшно». На бумаге можно делать все, чтобы забыть ужас бытия. Литература и есть транквилизатор, который позволяет забыться.

П. В. и А. Г.: Вы верующий человек?

В. С.: Были у меня такие периоды.

Но вообще меня поддерживает надежда, что всему этому есть конец, хотя бы физический. Жизнь – это некое сновидческое пространство. Этот мир слишком тяжел. Ненадежность, иллюзорность, ни на что нельзя опереться. Разве что на смерть.

П. В. и А. Г.: А рождение?

В. С.: Смерть более убедительна. Но ведь это все те же два полюса.

П. В. и А. Г.: Что сейчас происходит в России?

В. С.: Невероятно интересный спектакль, участником которого я ни на минуту не могу себя почувствовать. Во время путча я сделал над собой усилие и поехал к Белому дому. Было впечатление, что снимается очень дорогой голливудский фильм.

П. В. и А. Г.: Вы бывали на Западе. Какое впечатление он на вас произвел?

В. С.: На Западе приятно жить, но становится скучно – это как жить на даче. Здесь же мне удивительно хорошо работается – пространства гигантские, в которых царит анархизм в сочетании с сакральностью.

В России есть одно большое коммунальное тело – коммунальное сознание чисто телесно, этаким культурный атавизм. Барачный вариант соборности. Люди здесь, в отличие от западных, принципиально еще не отделены друг от друга. Только сейчас начинают разлепляться – отваливаются куски.

Но вообще нет принципиальных различий между Востоком и Западом. Человек изначально болен – он обречен, он умрет. Есть две онкологические больницы: на Западе приходит врач, милая девушка, приносит фрукты, цветы, включает телевизор – все в порядке; у нас просто – железная койка, палата номер шесть.

Разные клиники, но и там и тут – онкологические.

«Насилие над человеком – это феномен, который меня всегда притягивал...» [\[1272\]](#)

Татьяна Восковская

Татьяна Восковская (Т. В.): Владимир, скажите, какие писатели, поэты повлияли на ваше творчество?

Владимир Сорокин (В. С.): Мои детские травмы прежде всего повлияли. Их было достаточно много.

Т. В.: Травмы душевные?

В. С.: И физические. Я был довольно аутичным ребенком, я был погружен, жил как бы параллельно в двух мирах: мире фантазий и мире реальном. Если говорить о влиянии, то на меня больше повлияли кино и изобразительное искусство, чем литература.

Т. В.: А какое кино?

В. С.: Кино разное, кино как принцип вообще, как создание некоей реальности. Кино было близко моим фантазиям. Изобразительное искусство – уже позднее. Это, конечно же, сюрреализм, поп-арт и соц-арт. В этой мастерской я оказался впервые в 1977-м, Булатов и Кабаков – они повлияли на меня. Я попал к Булатову, когда сам занимался графикой, но непонятным образом они стимулировали процесс писания. Мои первые литературные опыты им очень понравились, они это приветствовали, что меня вдохновило. Это если говорить о влиянии. Джойса я прочел потом, и литература на меня так не повлияла, как изобразительное искусство. Процесс фантазирования и переживания этих фантазий для меня первичен, а литература по отношению к нему вторична. Мир фантазирования, в котором я живу до сих пор, развивается, как и я, прошел со мной все периоды.

Т. В.: То есть вы себя ощущаете все время параллельно в двух мирах: реальном и фантазийном. Что вам нравится больше, где вам нравится больше себя ощущать – или нравится сравнивать?

В. С.: Понимаете, у меня нет механизма оценки этих миров, они как бы есть, и от них никуда не денешься. Я не могу их оценить, какие они – хорошие или плохие. Но в общем жизнь, конечно, тяжела, довольно муторна.

Т. В.: Довольно муторна в силу каких-то бытовых или других

обстоятельств?

В. С.: Нет, вообще телесность наша, наша зависимость от тела, необходимость учитывать его постоянно, с ним считаться, учитывать других людей...

Т. В.: А вы следите за тем, что происходит сейчас в «молодой» русской литературе, вам это интересно?

В. С.: Я вообще слежу за молодым поколением, это очень интересно. О литературе сейчас говорить смешно, потому что не время литературы вообще, потому что произошла полная победа визуальных практик, они целиком подавили печатное слово. Оно лишено своего прежнего мифа, и влияние визуального будет расти через визуальную практику. Поэтому для меня сейчас интересна не литература молодых, которой просто нет, а вот то, что происходит со словом вообще, как оно мутирует под влиянием визуальных практик и как оно меняется.

Т. В.: И именно в силу осознания этого обстоятельства вы решили заняться другими формами, например киносценариями?

В. С.: Ну, в общем, да. Сейчас к литературному процессу в чистом виде я пока не хочу возвращаться. Думаю, я вернусь к нему потом, но сейчас интересно проникнуть в другой жанр, там сейчас «живое место», я это чувствую просто очень хорошо, там интересно работать.

Т. В.: Какое кино вы смотрите сейчас?

В. С.: Разное, я всегда смотрел разное кино. Мои привязанности довольно широки: от «Pulp Fiction» до «Кубанских казаков». В кино мне нравится многое.

Т. В.: Вы используете его прежде всего как материал?

В. С.: Да, конечно. Материал и удовольствие. Я всегда получал удовольствие от кино.

Т. В.: Владимир, у вас растут дочери-близнецы. Скажите, вас никогда не интересовала тема двойников, близнецов в литературе, кино?

В. С.: Нет, как ни странно. Видимо, потому, что они всегда были рядом, уже 16 лет. Я один раз видел своего двойника, и это действительно большое впечатление. Но не могу сказать, что я был очарован этой темой – как Набоков, например.

Т. В.: А вы следите за тем, что читают, смотрят ваши дочери?

В. С.: Нет, я никогда не чувствовал себя отцом в традиционном понимании, потому что, видимо, никого ничему не способен научить, кроме приготовления какого-нибудь блюда. А что касается образования, каких-то семейных советов – здесь я полный ноль, поэтому всегда себя чувствовал скорее их родственником, братом, только не учителем.

Т. В.: Владимир, вы упомянули, что можете научить приготовлению какого-нибудь блюда. Вы любите готовить?

В. С.: В общем, да, я делаю это с любовью. Когда не пишется и надо чем-то руки занять, я либо играю в шахматы, либо смотрю кино, либо готовлю.

Т. В.: А какую кухню вы предпочитаете?

В. С.: Сейчас – русскую. Рецепты забытые, которые никто не помнит. Вообще эта кухня у нас во многом забыта.

Т. В.: Какое ваше «фирменное» блюдо?

В. С.: У меня их несколько. В основном это рыбные блюда.

Т. В.: А водку вы пьете?

В. С.: Да.

Т. В.: А чем закусывать предпочитаете?

В. С.: Пожалуй, соленым огурцом.

Т. В.: Владимир, если бы вы составляли школьную программу, вы бы включили туда свои произведения?

В. С.: По поводу себя мне неловко рассуждать, а вот в одиннадцатом классе я бы включил Пригова и Рубинштейна – только их из поэтов, а из прозаиков включил бы Мамлеева обязательно, Сашу Соколова и... ну еще кого?

Т. В.: «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева?

В. С.: Да-да, можно.

Т. В.: Владимир, чем вы можете объяснить свою большую популярность на Западе, чем в России?

В. С.: Властью «шестидесятников». В принципе наше время, да и вся перестройка – парадигма «шестидесятников». Собственно, это воплощение их идей; естественно, власть сейчас у них, хотя идеи уже догнивают, тем не менее... Поэтому не только я, но даже, например, Илья Кабаков тут не существует. Не существуют другие «семидесятники», те, кто внес другую эстетику, – их тоже в общем как бы нет. Нет Мамлеева, например, его никто не знает, его не заметили, как не заметили Сашу Соколова, я не говорю про более молодых. Поэтому я не вижу в этом ничего противоестественного – нормальное мышление. Несколько лет назад в Германии вышли все мои книжки, там идут пьесы мои... Я там выступаю постоянно...

Т. В.: В рамках фестиваля «Берлин в Москве» намечены ваши выступления в Литературном кафе в Театре имени Моссовета. Перед какой публикой вам больше нравится выступать: немецкой или русской?

В. С.: Во всем, что касается выступлений, я меркантилен: выступаю только тогда, когда платят деньги. Просто так это неинтересно, потому что

я вообще не получаю удовольствия от общения с публикой. Если и есть какие-то интересы, учитывая, что я здесь вообще не зарабатываю ничего, то я не отказываюсь, когда мне предлагают... А какая публика – мне все равно.

Т. В.: Владимир, на выставке в «XL» я видела, как к вам подошел молодой человек, и, судя по тому, что он вам говорил, это был ваш поклонник. Что вы испытываете в такие моменты?

В. С.: Чувство неловкости. Не знаю почему – видимо, не умею получать удовольствия от этого, так же как и от общения с публикой. Потому что тексты и тело, которое их породило, – достаточно разные вещи. Я знаю одного тонкого поэта, который как человек – жуткий такой коммунальный монстр. Вот этот разрыв, несоответствие текстов и человека – он настолько радикален, что я всегда искал у этого человека орган, который порождает стихи, но не мог найти. Поэтому благодарить Рубинштейна за то, что он породил эти тексты, для меня бессмысленно, поскольку это несознательный процесс – это все равно что благодарить мать за рождение красивого ребенка. Она здесь ни при чем, это не ее заслуга.

Т. В.: Владимир, а не могли бы вы подробнее остановиться на причинах особого акцента, подчеркнутой физиологичности, извращенности в ваших произведениях?

В. С.: О каких-то перверсиях? Мне об этом трудно говорить, потому что у меня нет понятия культурно допустимого и недопустимого; у меня нет, как у людей традиционной культуры, такого резко очерченного культурного кода, за границами которого начинается культурно недопустимое. И насилие вообще, насилие над человеком – это феномен, который меня всегда притягивал и интересовал с детства, с тех пор как я это испытал на себе и видел. Это меня завораживало и будило разные чувства: от отвращения до почти гипнотического возбуждения. Вот я помню, лет в девять, по-моему, отец меня впервые повез в Крым, мы там сняли милый домик с персиковым садом. В первое утро я вышел в этот сад, сорвал себе персик, начал есть и из-за забора услышал какие-то странные звуки. Я ел персик, а там – потом я понял – сосед бил своего тестя. Старик плакал, и я понял, что это происходит регулярно, потому что он спросил: «За что ты меня бьешь все время?» и сосед ответил: «Бью, потому что хочется». Это было первое впечатление от Крыма: этот персик, удары и всхлипы... Поэтому насилие всегда меня притягивало. Но это не значит, что я садист – скорее наоборот, я мазохист.

Т. В.: Мазохист в душе?

В. С.: Ну да... Да, скорее мазохист.

Т. В.: Значит, несмотря на расхожее мнение о том, что вы современный маркиз де Сад, по отношению к себе вы не можете принять такую формулировку?

В. С.: Конечно, у меня другая проблематика, чем у де Сада. Хотя если что и может нас объединять, так это процесс выяснения выносимости бумаги: сколько она может вынести. Когда я его читаю, у меня возникает чувство, что, видимо, он неосознанно решал эту проблему: веры вообще в печатное слово, заслуживает ли оно доверия вообще к тексту... Нужно ли верить в него? Меня, собственно, в литературе притягивали те гиперусилия, которые прикладывали авторы, чтобы оживить бумагу. Гиперусилия Толстого, например, потрясающи, но я как-то всегда чувствовал, что это бумага. Может быть, именно потому, что я сначала научился рисовать, а уже потом писать.

Т. В.: А вы сейчас уже не намерены делать выставки? Вам уже неинтересно?

В. С.: Выставки – нет, я вообще против галерейной индустрии, я за элитарность в искусстве, за то, чтобы искусство не было доступно всем, чтобы имело те же черты приватности, что и любая деятельность человека.

Т. В.: Принцип «чистого искусства» вам ближе?

В. С.: Не то чтобы «чистого», а элитарного. Вообще феодализм для меня наиболее приемлемый общественный строй – соответственно, искусство при этом строе для меня идеально было бы.

Т. В.: Почему феодализм?

В. С.: Это для России наиболее приемлемо.

Т. В.: Сейчас все говорят о кризисе искусства, постмодернизма, о том, что он исчерпал себя. Как вы оцениваете такие высказывания?

В. С.: В постмодернизме нет механизма исчерпанности, по-моему, он в нем просто не заложен, мне кажется, постмодернизм переживет все, что о нем говорят.

Т. В.: То есть он будет развиваться, развиваться и развиваться?

В. С.: Нет, он не будет развиваться, ему уже некуда развиваться. Но мне кажется, что он надолго, потому что постмодернизм – это не процесс, это состояние: в нем нет динамики. И когда я думаю о постмодернизме, я вспоминаю Древний Египет: там в течение многих веков ничего не менялось совершенно. Не менялся ни уклад жизни, ни, так сказать, иерархии, и искусство не менялось чисто формально. И очень может быть, что XX век как век процессов различных уже завершился – а то, что будет потом, будет время состояний, как мне кажется. Поэтому говорить о

кризисе постмодернизма как бы нелепо вообще.

Законы русской метафизики (2006) [\[1273\]](#)

Александр Вознесенский

Александр Вознесенский (А. В.): В «Дне опричника» вы используете самые разнообразные иронические средства, делающие книжку смешной, – это и сатира, и пародия, и искажение (до узнаваемости) фамилий известных деятелей литературной и политической тусовки, но в то же время – это художественный роман...

Владимир Сорокин (В. С.): Я бы сказал, что это повесть все-таки по форме.

А. В.: И в ней вы решали для себя проблемы больше литературные или выплеснули накопившуюся злость, эту самую иронию по отношению к текущей действительности?

В. С.: Я решал несколько проблем. И литературные, и экзистенциальные. Я не ставил задачи написать сатиру, хотя ничего и не имею против этого жанра, – он один из самых древних и один из самых достойных. Но прежде всего мне хотелось написать эдакую народно-лубочно-ярмарочную книжку, я специально хотел, чтобы она вышла накануне книжной ярмарки и была похожа на расписную матрешку. А вот что внутри – это уже судить вам, читателям. Для меня книга перекликается с моими ранними вещами, со сборником «Первый субботник», например. Но называть его сатирой я бы поостерегся.

А. В.: Во всяком случае, это не та сатира, которая возможна, например, в газете.

В. С.: Действительно, в газетах все получается плоско и жанрово. Это с одной стороны. С другой – далеко не все себе можно позволить в современных газетах, и в них практически не принято критиковать нашу власть. Это, собственно, последнее завоевание новой эпохи. А литература, получается, осталась наиболее живым местом в нашей стране.

А. В.: Для вас это не первый опыт «альтернативной истории». В упоминавшемся вами сборнике «Первый субботник» был, к примеру, рассказ «Дорожное происшествие», который начинается с картины вестернизированной, американизированной России.

В. С.: Ну да, этот рассказ был написан в 1984 году. Там герой попадает в некий придорожный кабак, где заказывает себе дабль-смирнофф и расплачивается рублем с изображением профиля президента. Небольшое

предсказание, собственно... Чем хороша Россия? Можно бесконечно фантазировать о ее будущем. И эти фантазии когда-нибудь вдруг становятся реальностью... Для писателя в этом смысле здесь Эльдорадо. Я фантазировал о России проамериканской, прокитайской (в «Голубом сале»), теперь – о прославянской – в «Дне опричника».

А. В.: Отправная точка для ваших построений – то, что в какой-то момент россияне решили отгородиться от мира Великой Русской Стеной.

В. С.: Я пошел по пути такого допустимого предположения, которое вполне исполнимо – если в один прекрасный момент наше правительство «по многочисленным просьбам трудящихся» вдруг пойдет на полную изоляцию России, на восстановление железного занавеса. В данном случае не железного, а каменного, архаического такого – из наших родимых русских кирпичей... Но на самом деле будущее абсолютно туманно. Не только для обывателей, но и для правительства тоже. И именно это интересно для литературы: ты можешь написать все что угодно, и ты всегда можешь стать альтернативным историком – это будет уместно, и в этом нет никакой натяжки. Закон русской метафизики! В принципе это в русской традиции: вспомните хотя бы роман Чернышевского «Что делать?». Это же фантастика, но ею зачиталось целое поколение. Тот же «учинитель Красной Смуты», несмотря на то что был человеком циничным и несентиментальным, признался, что этот роман его перепахал. И для нас, литераторов, это вечный дар этой земли. Но для граждан... Непредсказуемость жизни тяжело действует на наших женщин. Они теряют женственность.

А. В.: Какая связь?

В. С.: Дело в том, что от них зависит продолжение рода, и, если женщина не уверена в завтрашнем дне, причем неосознанно, на подсознательном уровне, это определенным образом ее перестраивает – и психику, и физиологию.

А. В.: Тогда общественная модель, предложенная вами в «Дне опричника», основанная на фундаментализме, православии-самодержавии-народности, на каком-то, скорее, крестьянском, сезонно-циклическом архаичном мироощущении, как раз с этой точки зрения должна подходить. Именно женщинам.

В. С.: Я был в Берлине, общался там с одной молодой композиторшей, она эмигрантка, я ей вкратце рассказал, что сейчас пишу. Вот, мол, такая идея, что Россия отгородилась от Запада Великой Русской Стеной... Она говорит: ой, господи, если бы это случилось, я бы на завтра же прилетела в Москву!

А. В.: В составе группы «возвращенцев» – как в 1930–1940-е годы?

В. С.: Да-да, для которых писали на вагонах: «Родина простила, Родина ждет!» Но это не шутка на самом деле. Многие считают, что все наши беды начались с разрушения железного занавеса.

А. В.: А вы как считаете? В чем корень наших бед?

В. С.: Я считаю, что вопрос нерелевантно поставлен. Я убежден, что на мой век хватит России, в которой я сейчас живу. Другой не будет.

А. В.: У вас в книге прорицательница Прасковья Тобольская на вопрос героя «Что будет с Россией?» отвечает: «Будет ничего!»

В. С.: Можно понимать это двояко: «ничего» – это по-нашему «не так плохо»... Ясно, что изменение чего-то должно сопровождаться изменением ментальности. Но ментальность народная не может измениться так быстро. Может, она вообще не меняется.

А. В.: Раньше, в 1980-е, 1990-е, вы брали фрагменты разных реальностей, состыковывали их причудливым образом, и результат заведомо не прочитывался однозначно (может быть, и не предполагал прочтения). Сегодня вы выписываете текст по классическому почти канону, с линейным повествованием, с сюжетом, и возникают вполне себе выстроенные тексты, даже и с гражданской позицией, безусловно.

В. С.: Можно прочитать это и так, но для меня очень важна литературная составляющая, важна свобода фантазии, игра. В 1980-е годы я делал бинарные литературные бомбочки, состоящие из двух несоединимых частей: соцреалистической и части, построенной на реальной физиологии, а в результате происходил взрыв, и он наполнял меня как литератора некой вспышкой свободы. Я расчищал себе место. Сейчас я пишу по-другому, потому что у меня есть своя чистая площадка. Но я никогда не писал одно и то же, мне интересно было двигаться в новые области, и «День опричника» – это первое обращение к лубку, к народному жанру.

А. В.: Вы какие реакции испытываете, когда пишете такой смешной текст, как «День опричника»? Смеетесь?

В. С.: Да, конечно, а как же! Я думаю, что радуются все литераторы, за исключением тех, которые просто ради денег пишут. Там как раз смеха мало. Люди заняты серьезным делом: тиражи, издатели... А литература тем и замечательна, что она дает возможность взглянуть на любое явление легко: и отстраненно, и с некой долей игры.

А. В.: Свобода, собственно, и подразумевает ровно столько степеней, сколько вы сами можете себе позволить.

В. С.: Да, совершенно верно. Я пишу роман прежде всего для себя, для

первого читателя, но оказывается, что он интересен и еще кому-то, и еще кому-то, и еще... И это разрастается. Но главное, чтобы он понравился мне, чтобы я над ним смеялся. Но и смех разный бывает. Бывает истерический хохот, переходящий в рыдания.

А. В.: Вы фиксируете изменения внутренние в себе – как писателя, как человека?

В. С.: Это фиксируется на бумаге. Мне досталась уникальная возможность – родиться в одной стране, пережить ее крах, потом оказаться в другой, которая наполнена призраками той умершей страны. Думаю, это, в общем, подарок для писательской судьбы.

А. В.: Насколько, вы думаете, будущее, то «прекрасное далеко», песня о котором у вас в тексте фигурирует, зависит от этого вашего текста?

В. С.: Этого никто не знает. Нам не дано предугадать... Мне просто хотелось высказаться по поводу настоящего. И в общем-то эта книга о Москве как о государстве в государстве. Москва – вообще моя тема, начиная, наверное, с «Очереди». Москва очень важна для России. Это даже не столица, а некая «Внутренняя Россия», как есть в Китае Внутренняя Монголия. Этим Москва уникальна, ее трудно уже назвать даже городом, а слово «мегаполис» не очень к ней прирастает. Поэтому проблема названия существует. Я лишь одно чувствую, что современная Москва становится все жестче и бесчеловечней.

А. В.: В вашей антиутопии многие сегодняшние проблемы Москвы, да и России, как я понял, все-таки решены – читатели увидят как.

В. С.: Не надо смешивать литературу и жизнь. Я просто смоделировал некую ситуацию. Очень важно, что описание этого нового русского порядка, этой реальности ведется глазами опричника Комяги, и, если он говорит, что Европа «дала дуба» и там по развалинам бродят киберпанки, которые пьют кумыс, это вовсе не обязательно так. Потому что мы знаем, что во времена железного занавеса говорила нам пропаганда. Но ему, конечно, очень хочется верить, что Европа-таки дала дуба.

А. В.: Литературу и жизнь, кстати, смешивают многие ваши критики. Понятно, что ни одна слезинка ребенка не пролилась во время написания этой книги и ни одна собачка не пострадала, несмотря на наличие отрубленных собачьих голов как аксессуара, украшающего «мерины» опричников. Экспериментируете вы не над живыми людьми в отличие, например, от политиков.

В. С.: Я экспериментирую над бумагой! Я всегда говорил, что пробую, проверяю – может ли бумага задымиться от некоторой комбинации слов? Пока я чувствую, что она может стерпеть все. Вообще для писателя границ

нет. Если ты не свободен на бумаге, то зачем ты пишешь?

А. В.: В придуманной вами реальности начала 2028 года какие вещи вам приятны? Кое-что и оттуда, наверное, нравится вам?

В. С.: Помните, когда Комяга решается закусить в аэропорту, там перед ним возникает прозрачный официант. Это такая голограмма – идеальный слуга, который может ответить на любой вопрос. Вот он мне очень нравится! Я бы его о многом расспросил.

А. В.: А в литературе какие авторы вам интересны сегодня?

В. С.: Хороших писателей мало. Да их и не должно быть много. У меня старая любовь к Толстому, сейчас я перечитываю его дневники. Интересно, что делает Пелевин, что делают Виктор Ерофеев, Михаил Елизаров, Юрий Мамлеев. Вот, пожалуй, и все.

А. В.: А из западных (или, может, восточных) писателей – чтобы не впадать в культурный изоляционизм?

В. С.: Для меня радостным потрясением было, когда я прочитал «Гламораму» Брэта Истона Эллиса. Это, считаю, великий роман, который нас всех переживет, и я рад, что его очень хорошо перевел Илья Кормильцев. Я с интересом читаю Уэльбека, но, в общем, внутренне он мне не близок. Мне интересно, что делают Кристиан Крахт и Инго Шульце. Пожалуй, все.

А. В.: Где вы себя ощущаете лучше всего сегодня?

В. С.: Сейчас – в Подмосковье. В Москве чувствую себя неуютно – уже или пока, не знаю. Наверное, уже. А в общем, я очень зависим от русской метафизики и русского языка. Этим все определяется. Я питаюсь этим мясом.

Разговор о московском концептуализме (2007) «Пузырь кислорода в океане брежневского бытия» [\[1274\]](#)

Николай Шептулин

Владимир Сорокин (В. С.): У меня давно уже возникло желание поговорить о феномене московского концептуализма. Наверное, закономерно, что в этом возникла потребность именно сейчас. Временная дистанция – уже довольно-таки серьезная, и если раньше я находился внутри этой ситуации и, следовательно, многое не различал и просто принимал как образ жизни, то теперь, отдалившись от этого круга и от этой традиции, мне хотелось бы спокойно рассмотреть это явление и постараться оценить его. Хочется начать с одного эпизода. В 1988 году так называемые московские концептуалисты были приглашены в Западный Берлин, и я был тоже приглашен как «концептуальный» литератор. Там была выставка, нечто вроде культурного обмена: немецкие молодые художники приехали сюда, а мы поехали туда. В результате выставка состоялась, публика пришла, московские концептуалисты продали свои работы, купили на западные деньги видеомэгафоны, телевизоры, вещи, кто-то купил даже машину. В общем, все прошло успешно. Я помню, Джейми Гембрелл, редактор *Art in America*, назвала эту поездку «*shopping expedition*». Трогательно, да? Но речь не об этом. Так вот, там, в Западном Берлине, нас пригласил в гости какой-то западноберлинский концептуалист, который жил в Далеме в собственном доме. Дом весь был набит какими-то концептуальными штуками, это была фактически постоянная выставка, а венчала все его собственная радиостанция, которая передавала в мир концептуальные тексты. Но я в тот вечер не попал к нему. С приятельницей-немкой мы поехали туда на следующий день. Я посмотрел его выставку, она была достаточно забавна, и, когда он с моей приятельницей вышли, до меня донеслись его слова: «Ты знаешь, у меня вчера были в гостях советские концептуалисты. Я очень хохотал». – «Почему?» – она спросила. «Потому что „советский концептуалист“ звучит чудовищно!» Вот такой эпизод. Поэтому мне хочется начать с названия. «Московский концептуализм». Вот, скажите, Коля, вы могли бы представить такие названия, как «парижский сюрреализм»? Или

«бухарестский минимализм»? Или «пекинский импрессионизм»?

Николай Шептулин (Н. Ш.): Но ведь есть «парижская сюрреалистическая школа» или кружок – тоже «парижский», но при этом также существует и «пражский». Да, и когда возникло название «московский концептуализм»? Я не уверен, но, по-моему, это всегда называлось «московская концептуальная школа». Да? Так, по крайней мере, это было в 1970-е годы.

В. С.: Да, я помню статью Гройса...

Н. Ш.: «Московский романтический концептуализм».

В. С.: Да, «Московский романтический концептуализм». Мне любопытно начать с самого определения. Мне кажется, что в этом уже есть некое, ну, что ли...

Н. Ш.: Некая вторичность?

В. С.: Не то что вторичность, но такое вынужденное как бы допущение. Не говорят же «нью-йоркский экспрессивный поп-арт», потому что поп-арт – это просто поп-арт. То есть он не привязан к *location*. А с московским концептуализмом получается, что это некая региональная ситуация. О'кей, теперь я бы хотел зайти с другого боку. Вот скажите, пожалуйста, как вы впервые вообще столкнулись с московским концептуализмом?

Н. Ш.: Работы Кабакова и Комара – Меламида я знал еще в школе по журналу «А – Я», он выходил, когда я учился еще классе в седьмом-восьмом.

В. С.: У вас была продвинутая школа.

Н. Ш.: Да! Другое дело, что где-то году в 1987–1988-м у меня появилось довольно много знакомых, которые как-то пересекались с художественной средой, и постепенно становилось ясно, что все самое интеллектуально свежее и интересное происходит именно там. Не обязательно искусство, об искусстве я думал тогда в последнюю очередь. Это был комплекс идей, наверное. В этой среде шел постоянный обмен информацией, там были совсем другие люди, нежели те, которых я встречал в МГУ, встречал у себя в школе. И в дальнейшем я просто выстраивал все в соответствии с этими приоритетами. Это была очень интригующая и очень гипнотически сильная среда.

В. С.: С этим я полностью согласен. В 1975 году, мне было тогда 20 лет, я попал в мастерскую Эрика Булатова. И надо сказать, что именно работы Булатова произвели на меня очень сильное впечатление. И началось общение с этим кругом. Но я попал туда как художник, и парадоксальным образом общение с этими художниками возбудило меня на писание

литературных текстов.

Вы совершенно верно сказали, что это был круг совершенно особенный! Он отличался от других и интеллектуально, и эстетически. Ведь Москва была уникальна тем, что здесь подполье было крайне разнообразно и был, например, Зверев, так сказать, и Кабаков. Их объединял андеграунд, но существовали они в разных питательных средах. И у меня возникает такой вопрос: не кажется ли вам, что московский концептуализм – это был такой пузырь кислорода в океане брежневского бытия? Это как бы такой кислородный колокол, как под водой бывает, который позволял нам дышать. Собственно, в этом колоколе люди питались отношениями, они жили идеями, жили общением, а то, что висело на стенах, – это было лишь поводом для общения, во время которого и выделялся тот самый кислород.

Н. Ш.: И здесь сама коммуникация была осмыслена и абсолютизирована. Она воспринималась как некий творческий процесс, зачастую без результата, кстати говоря. Некий бесконечный процесс...

В. С.: Очень хорошо, что вы сказали «без результата». Результат как бы был вторичен.

Н. Ш.: При этом мне кажется, что и «КД», то есть «Коллективные действия», и Булатов с Васильевым в своей практике станковой картины шли, в общем, единым метафизическим путем. Это была такая настоящая метафизика в искусстве. И здесь очень интересная вещь происходит: московский концептуализм нам демонстрирует, что в своем методе он берет нечто от православия, в частности в его пренебрежении результатом, а также в практике некоего медитативного отношения к действительности.

В. С.: Ну и конечно же, соборность. Да?

Н. Ш.: Соборность.

В. С.: Коллективизм, да? Коллективное спасение от совка в колоколе кислородном ныне и присно и во веки веков!

Н. Ш.: Коллективизм. И сочетается это с каким-то протестантским тотальным анализом, что совершенно не свойственно православию. Анализом и самоанализом, да? Это чуть ли не единственный вообще прецедент в русской мысли – такая разработанная аналитичность, возведенная в систему... Наверное, еще только тартуская школа отличалась такой тотальной аналитичностью, формалисты русские. Но здесь это все выстраивается в одну линию: для меня концептуалисты были преемники русского авангарда.

В. С.: Тогда я тоже так думал.

Н. Ш.: Это по-другому не воспринималось.

В. С.: То есть Малевич – Кабаков.

Н. Ш.: Да, от русского авангарда через русский формализм и так далее, до Кабакова. Но одновременно это было некое направление, особенно «КД», где все строилось на практике постоянной работы с категориями сакрального. То есть это было некое стяжание Святого Духа (*смеется*).

В. С.: Ну да, собственно, это во многом следствие, так сказать, личной истории «стяжания» Духа Святого Монастырским зимой 1982 года. Когда он, вдруг неожиданно для себя и окружающих сильно въехав в православие, решил, что при помощи поста и молитвы он сразу, как на лифте, попадет в святые, в результате чего он попал, естественно, в психиатрическую лечебницу. То есть он, как бы сказали монахи, самочинно решил стяжать Дух Святой.

Поэтому более-менее понятно, что «Коллективные действия» были как бы индуцированы нелегкой психосоматикой одного человека – Монастырского. И поэтому, собственно, и можно говорить о том, что все-таки «Коллективные действия» достаточно герметичное образование, они не стали общедоступной коммуникативной системой, как работы западных концептуалистов. Да?

Н. Ш.: Да, в этом смысле тут ничего общего!

В. С.: То есть западные концептуалисты как раз стремились к наибольшей прозрачности понятийной, да? Чтобы не было никаких теней, никаких недомолвок, а была лишь чистая идея. И чтоб чистота идеи или жеста была абсолютно понятна всем. И они обращались ко всем. «Стул» Кошута обращен ко всем. Мне кажется, концептуализм – это все-таки порождение западного открытого послевоенного демократического общества и свободного мышления, в этом его сила. Но «Коллективные действия» – это история нарастающего герметизма, отделенности. Катакомбная церковь, что ли? Первые акции их были еще достаточно концептуально прозрачны и чисты, «Лозунг», вытягивание веревки из леса, «Появление». Но потом акции стали невероятно усложняться, обрели некую громоздкость и герметичность. И недаром эту группу, еще в 1980-е, потеряв интерес к процессу, стали покидать такие чувствительные люди, как Алексеев, Кизевальтер. Каждая акция становилась все более малопонятной для непосвященных. И приглашались на акции жестко отобранные люди, посвященные. Я помню, Монастырский на мой вопрос, почему он больше не зовет Булатова на акции, ответил: «Как-то подозрительно...» То есть – человек уже потерял статус посвященного. Но это же принцип секты. Да?

Н. Ш.: Да, это была секта.

В. С.: Потому что такие понятия, придуманные Монастырским, как «гантельная схема», «колобковость», «зооморфный дискурс», например, а можно перечислить еще несколько таких (*смеется*), они непосвященным ничего не давали. И в этом была удивительная такая именно русская квазирелигиозная спекуляция, правда?

Н. Ш.: Я даже не думаю, что «квази»... Почему в итоге это такое влиятельное оказалось явление? Потому что оно отражало на своем этапе вечную закономерность русского искусства, которое никогда не ограничивается функциями чисто художественными, а всегда идет в социальную сферу. Возьмите «передвижников», которые начинают нам говорить: «Что есть правда?» Да? «В чем правда, брат?» (*Смех.*)

В. С.: Ну да, они уходят в сферу этики и морали. Передвижники иллюстративны. Литература для них первична. Я очень хорошо помню, как в школе учитель рисования нам говорил: «Вы должны уметь читать картины передвижников».

Н. Ш.: Да, но при этом не надо забывать, что где-то после «Явления Христа народу» Иванова в русском искусстве происходит некий перелом, после чего на какое-то время в истории начинают доминировать передвижники в том урезанно-художественном варианте, к которому в общем-то мы привыкли.

Вот был Перов с его, можно сказать, философией «зимнего пути в никуда». Помните его «Проводы покойника», «Тройку» и «Последний кабак у заставы»? То есть жизнь, в соответствии с этой идеологией, – это такой мрачный, бессмысленный, тупиковый «Winter Reise». Ведь это и есть квинтэссенция этого «обличающего» передвижничества. Но ведь параллельно у Перова была и совершенно удивительная метафизическая пейзажная живопись, и, как мне кажется, это совершенно не исследованный у нас вопрос. Например, тот же Саврасов, которого, в общем, знают исключительно как автора «Грачей», а ведь те же «Грачи» – это была религиозная картина. Крамской о ней сказал: «Ведь это молитва святая», имея в виду, что эта работа изображает некую абсолютную надежду.

В. С.: Больше, чем картина, да?

Н. Ш.: И на самом деле, у Саврасова, если посмотреть его пейзажи, есть удивительные вещи. Он обязательно изображает воду, грязь, лужу. Для чего? Для того, чтобы дать в ней отражение неба. То есть это как бы земля, которая в любой своей точке наполнена вот этим «фаворским светом небесным» из-за облаков. Земля у него – это всегда проекция неба. И это не

просто пейзажик, да?

В. С.: Не просто, ой не просто! Это почти икона. Но именно – почти!

Н. Ш.: И место на земле там маркировано очень точно, например: «Лосиный остров в Сокольниках». И мы видим, что на него-то, на этот остров, и спускается неземной свет, который не только сияет сквозь тучи, но и озаряет канаву с водой, отражающей небо! Понимаете? И это – религиозная живопись! И это – служение!

В. С.: Если вспоминать XX век, то «Черный квадрат» – тоже как бы чистая икона.

Н. Ш.: Чистая икона. И дальше – левое искусство. Там это шло вместе: социальность и религиозность. Выдвигались ведь все время задачи, превышающие объем искусства. Этим наше искусство ценно. И соцреализм в его лучшем варианте, в варианте Дейнеки и Самохвалова, – это великолепные образцы чисто религиозного в каком-то смысле искусства. Да? И эта традиция, она каким-то странным образом, она закономерно кончается смертью Сталина, когда появляется как бы непонятно какая оппозиция в искусстве. В виде Лианозовской школы...

Но как бы то ни было, я думаю, что совершенно верно считается, что эта линия, связанная с московским концептуализмом, она, конечно, в каком-то смысле и есть прямое продолжение русского авангарда, главным выразителем которого является Малевич.

В. С.: Мне все-таки кажется, что на наших концептуалистов больше повлияло западное, конкретно концептуальное искусство и поп-арт. Такие группы, как «КД», «Гнездо», Герловины, «Мухоморы», «Тот-арт», породил напрямую Запад, а не Малевич.

Н. Ш.: Но мы видим здесь вновь некую редуцированную визуальность. Она скорее является некой системой кодов для произведения каких-то аббераций действительности. По мере того как в послевоенное время формируется какое-то более или менее самостоятельное художественное сознание, мы приходим, по сути, к тому же: то есть к формированию языка, системы... То, что начинают делать Булатов, Васильев, Кабаков, Комар и Меламид, каждый в своем участке, имеет общим знаменателем вот эту важную тенденцию – они не столько занимаются искусством, сколько исследуют язык искусства. Они ставят вопросы: где кончается искусство? До каких пределов оно может идти? Да? И они совершенно не озабочены проблемой контакта с аудиторией. Это вообще как бы нонсенс. А уж в «КД» практика невыставления, отсутствия показа – это вообще была норма.

В. С.: Ну да, но все-таки, если говорить о Булатове, Чуйкове,

Васильеве, то они работали в материале. И там как раз уместно говорить о конечном результате.

Н. Ш.: Но это результат промежуточный, который должен был подчеркивать бесконечность самого пути... Вот кабаковские персонажи, пребывающие в сложных отношениях между собой. При этом они только имитируют отношения – отношений никаких нет. И вот эти диалоги о мухах и вешалках, которые уходят в никуда... Выстраивается целый мир, где люди общаются, живут там: есть там какие-то Шифферсы, есть Лунина, помните, вот эти его герои, да? Но предметный мир и мир людей не совпадает, вопросы не находят ответов, все связи разомкнуты. Это мир, где сбито тотально все, не только коммуникация, где не работает ничего.

В. С.: Теперь давайте с другого боку. Как бы там ни было, но все московские концептуалисты в 1970–1980-е в один голос повторяли, что мы такие вот агенты западной культуры в СССР. Да?

Н. Ш.: В некотором смысле так и было.

В. С.: Эстетически, и будем говорить, что и этически тоже, потому что все ненавидели советскую власть и советский образ жизни. Но парадоксальным образом после того, как рухнул Советский Союз, и выставляться можно было где угодно, и ездить куда угодно, московские концептуалисты не вписались в западный контекст современного искусства. То есть я сейчас говорю даже не о карьерах, хотя это, кстати, главный показатель вписываемости. Что до настоящей мощной карьеры – ее сделал ведь один Кабаков, да?

Н. Ш.: Комар с Меламидом.

В. С.: Ну, они уже были западными художниками, они все-таки уехали и сделали себе карьеру на Западе не как русские эмигранты, а как западные художники. Кабаков же приехал на Запад пятидесятилетним человеком именно как известный русский художник и делал себе карьеру только на советском материале, он как бы представлял на Западе советскую эстетику и ментальность, был интерпретатором умершей советской цивилизации. И мне крайне любопытно, что круг, который считал себя частью Запада...

Н. Ш.: ...оказался Западом-то и отвергнут.

В. С.: Да. Он оказался-то региональным явлением. Проще говоря, «московский концептуализм» не стал просто концептуализмом.

Н. Ш.: Это верно. Московский концептуализм разбился о рынок, я просто в этом абсолютно убежден. И совершенно неудивительно. Потому что это было как бы искусство, своего рода чистое искусство. Оно не могло преследовать корыстных целей – его, как мы говорили, не интересовал результат. Результат в плане выставок, результат в плане карьер и т. д. Ведь

это само по себе было заведомо невыставляемо и предназначалось «для себя», внутрь себя, да? Но так ведь это, между прочим, опять же практика, очень-очень характерная для русского авангарда. Вспомните и Малевича, и собственно послереволюционную ситуацию – они не работали для рынка, это все были вещи, которые не подлежали купле-продаже. Малевич мир хотел переделывать, но никак не продавать свои работы по твердой валюте.

В. С.: Но сейчас видно невооруженным глазом, что русский авангард-то вписался в историю мирового искусства. И не просто вписался, а мощно повлиял. Малевич повлиял на всех и все, весь интерьерный дизайн современный, весь хай-тек – последствие влияния Малевича. Потому что «Черный квадрат» Малевича и его идея супрематизма понятна любому мыслящему человеку, она интернациональна в принципе. А московский концептуалист оказался понятен только группе единомышленников. Вот, например, возьмите Константина Звездочетова.

Н. Ш.: Да, очень хороший художник, я считаю.

В. С.: Ну, о'кей. Считайте так, никто не запретит. Но для того чтоб понимать его картины с персонажами, перерисованными из журнала «Крокодил» 1958 года, западному человеку нужно почитать этот журнальчик, пожить в Москве, узнать советско-русский контекст, попить водочки с мужичками. Точно так же, чтобы понять, что такое «КД», нужно заручиться доверием Монастырского, прочитать книгу «Поездки за город», изучать безумный, придуманный Монастырским словарь «терминов московского концептуализма».

Н. Ш.: Я согласен. Но Звездочетов, видимо, сознательно это делает, я в этом убежден.

В. С.: Ну еще бы! Он же просто не знает и не хочет знать другого материала и другой реальности, он как бы говорит: «Я убогонький советский человек, я другой реальности не знаю, рисую только родное, советское». Это как бушмен Наматжира в Австралии, рисующий родных кенгуру в родном пейзаже. Но это же чистая этнография!

Н. Ш.: Он работает с некой советской мифологией, видимо, справедливо полагая, что советское – это единственно уникальное, что есть у нас. Пусть зритель вникает в этот контекст! (*Смеется.*)

В. С.: Коля, это не релевантное требование. Искусство должно быть понятно всем. В этом сила его. Современное искусство – не катакомбная церковь, не заговор посвященных, не этнография. Я видел большой том «Московский концептуализм», с золотым обрезом. И надо сказать, что, полистав его, я впал в довольно-таки безрадостное состояние. Производит он в общем-то удручающее впечатление. Единственный термин, который

напрашивается, оценочный – «убожество». Во всем – дикая привязанность к месту, зависимость от советского контекста.

Н. Ш.: Да, но она культивировалась сознательно.

В. С.: Как и нежелание свободно говорить на языке визуального, да? Тоже культивировалось? Нет, этого просто не получилось. Советский текст и контекст раздавили картинку... У меня такое впечатление, что тот самый колокол воздуха, которым так притягивал людей в 1970–1980-е годы круг московских концептуалистов, он был хорош лишь своим воздухом: разговором, тусовкой, радостью свободного общения, нарушения запретов (не только идеологических) и обменом идей. Как Бродский писал: «Опыт борьбы с удушьем...» А те вещи, которые как бы остались после этого, они просто жалки и вызывают ностальгию, чего искусство в принципе не должно делать. Ностальгия – это категория для бытовых, памятных вещей. А эти произведения вызывают прежде всего чувство жалости к людям, которые были вынуждены таким способом выживать в тоталитарном государстве. То есть над работами московских концептуалистов 1970–1980-х можно поплакать, чокнуться с ними водочкой, и все! Тащить их в музей – просто смешно.

Н. Ш.: Ну почему? Если мы возьмем того же Булатова, Васильева. Этими работами можно любоваться.

В. С.: Их спасла станковая живопись. Но и у них есть что-то убогонькое, региональное.

Н. Ш.: Но, с другой стороны, «КД» породило такое явление, как «Медгерменевтика», с моей точки зрения, очень продуктивное, потому что оно лишило московский концептуализм какого-то, может быть, избыточного пафоса, привнесло в него комментарий комментарий, да?

В. С.: Были еще «мухоморы», вот уж кто был лишен пафоса. Ради этого, собственно, они и создавались. Для борьбы с пафосом старших концептуалистов.

Н. Ш.: Как и «Медгерменевтика», которая воспользовалась системой старших концептуалистов и абсурдизировала ее одновременно. Вот эта ориентированность на процесс... ну, подумайте сами, ведь «Медгерменевтика» довела это до абсолюта и абсурда: там диалог был главной художественной формой. И диалог велся ради вот этих шизоидных ассоциаций, которые возникали в процессе, но никак не ради некоего объективного результата.

И здесь я хочу сказать, что московская концептуальная школа дала мне очень много, дала в плане некоего дистанцированного взгляда по отношению ко всему, что происходит. Ко всем явлениям, ко всем

процессам. Худо-бедно, но это и оказалось некой единственной идеологией, которая в тот момент смогла мне понравиться.

В. С.: Это безусловно. Для формирования мозгов она дала много, но сама по себе ничего существенного не оставила. Она помогла нам выжить, сохранить личность.

Н. Ш.: Но у меня это сформировало некий костяк восприятия в дальнейшем. Понимаете, вот эта закалка, которая, собственно, существовала в московской концептуальной школе и которая полностью ушла в нынешнем современном искусстве, которое очень, очень хочет понравиться, оно очень заигрывает со зрителем или с критиком. Или часто оно просто бессмысленно. Оно может быть броско и эффектно сделано, но из-за этого бессмысленно вдвойне.

В этом смысле куда интереснее несколько идеалистическая позиция «Медгерменевтики», потому что кроме графики в качестве выставочного материала она порождала только инсталляции, которые были, так сказать, too complicated даже для западного зрителя.

И что в итоге осталось? Тексты. Вот все знают Пашу Пепперштейна, даже, наверное, рядовой читатель... Вот я много общаюсь с разными людьми, и совершенно непричастные к современному искусству, простые люди знают Пашу благодаря его военным рассказам, «Мифогенной любви каст». Да и вы сами, Пригов, как и Андрей Монастырский, – он же поэт. Собственно, московский концептуализм – это же литературное во многом направление, философское направление. Но так здесь всегда и было, здесь никогда искусство не было лишь искусством. Вы обратили внимание, что в России никогда не было настоящей системной философии? Ведь собственной законченной философской системы нет ни у одного русского философа.

В. С.: Ну да, маркиз де Кюстин сказал, что судьба философа в России бесперспективна. У нас же объект от субъекта никак не отделишь, ептеть. Все категории слипаются. Ноуменальное слипается с феноменальным и т. д. Как ее выстроишь, если объект рассмотрения через секунду становится тобой?! У русского философа катастрофически нет дистанции. Литература в России правит бал, она и заняла место философии. Мне, как писателю, сие очень приятно...

Ну, Коля, таперича зайдём с третьего боку. Возвращаясь к образу колокола с пузырем воздуха... все-таки завораживает абсолютная пустота этого места сейчас. Все рассеялось, как дым. Вот там, где был московский концептуализм, там как бы нечего смотреть сейчас. Да?

Н. Ш.: Вы знаете, в конце 1980-х, когда я как-то в этот круг попал, там,

наверное, вот этих самых концептуалистов было ну 1–2 %. А вокруг была очень интересная, мощная среда, которую сейчас правильнее было бы назвать просто андеграундом. Но тем не менее концептуализм был, видимо, неким центром этой вселенной. А сейчас нет среды, которую можно было бы назвать средой андеграунда, средой актуальной художественной жизни. Как бы она есть, но это лишь профессиональная среда, как и любая иная.

В то время что меня всегда завораживало в этой среде в конце 1980-х – так это невероятная витальность, энергия, невероятная сексуальность этого мира. Причем там художников-то было ну вот столечко, а очень много было каких-то тусовщиков, вообще непонятно кого.

В. С.: Ну да, которые вились вокруг, питались этой энергией.

Н. Ш.: Но тем не менее там была живая энергия, там была жизнь, была в самом полном смысле... А мне тогда было 17–18 лет, тут не обманешь. И мне кажется, что такого расцвета, такого кипения не будет очень долго. И здесь очень сложно отделить, где грань концептуальная и неконцептуальная. Потом, позднее, я уж разобрался...

В. С.: Надо сказать, что это стало заметно после того, как этот пузырь воздуха поднялся наверх и художники многие рассеялись, уехали на Запад, стали по инерции пытаться делать то же самое, что и здесь. Я помню, что я увидел где-то несколько работ Булатова, когда он пытался работать с западным материалом, с западной рекламой. Я поначалу подумал, что это работы какого-то «продвинутого» чешско-венгерского художника 1970-х. Это было настолько слабо и лишено прежней булатовской мощи, что показывало, насколько все-таки он был зависим от этого места, от энергии противостояния советской реальности.

Н. Ш.: Ну да, но, понимаете, ведь это не так плохо. Мы сейчас говорим о том, что как проект московский концептуализм, в отличие от супрематизма, не смог состояться на Западе. Но ведь вопрос в том, что...

В. С.: ...поэтому он и называется «московский». Да-да-да... «Московский». Знаете, Коля, есть такой дешевый коньяк «Московский». Но в Москве вообще-то не растет виноград!

Н. Ш.: Но я должен сказать, что вопрос здесь в целеполагании. Супрематизм не ставил задачу завоевать рынок.

В. С.: Малевич, собственно, хотел переделать мир. И стал столпом изобразительного искусства XX века и очень дорогим художником.

Н. Ш.: Да, да. В 1988 году произошел московский «Сотбис», я это прекрасно помню – что это все стоит каких-то непонятных денег, как бы подразумевалось, но что стоит так много, не ожидал никто. Я думаю, тогда все это русское современное искусство моментально осветилось каким-то

внутренним светом безусловного коммерческого успеха. И здесь еще ко всему прочему – замаячила дорога в светлое будущее. Раз и навсегда. И вот это все и сгубило, мне кажется. Потому что задачи у наших художников не стояли переделать мир, отнюдь...

В. С.: Нет, не стояли. Амбиции концептуалистов были по сравнению с Малевичем гораздо скромнее. Они просто как неопиты были довольны тем, что могли в своих мастерских в своих работах говорить на западном языке искусства. И этого было достаточно.

Н. Ш.: И это была уже не задача в духе Саврасова, да? Вот этот «свет фаворский», который обнаруживается в каждой лужице, – это же глубоко интимная задача. И этой задачи не стояло. А стояла задача вполне себе соотносимая с духом наступающих 1990-х. Конечно же, коммерческие художники были всегда, допустим Айвазовский. Очень коммерческий художник, который прекрасно осознавал это. Но здесь люди вдруг оказались поставлены перед фактом, что их искусство выражается в таком-то количестве дензнаков. И они были к этому совершенно не готовы. Вспомните, сколько срочно появилось художников!

В. С.: Да. Возник «Детский сад», мастерские на Фурманном. Художниками в одночасье стали люди, которые никогда ими практически не были. Очень хорошо помню: я во многом по инерции тогда сделал несколько объектов. Три, по-моему, объекта, они носили такой квазилитературный, прикладной характер. Я занимался по-прежнему своим делом, и вот типичный разговор конца 1980-х. 1989 год. Звонит Монастырский: «Вова, Рита делает выставку, надо тебе быстро сделать работу». Я говорю: «Знаешь, у меня как-то сейчас и драйва нет, да и как-то, так сказать, ради чего делать?» – «Ну как ради чего?» А он любил очень, ну, как бы обложиться «своими» на выставке. Он говорит: «Ну как ради чего? Чтоб продать». А там буквально за неделю надо было что-то слепить. А я говорю: «Ну, как я так быстро?» А он: «Элементарно: иди на помойку, возьми какую-нибудь деревяшку, железку, прикрути к деревяшке железку, а на деревяшке чего-нибудь напиши». Я говорю для смеха: «Например: „обо-робо“...» А он говорит: «Во! Здорово! Напиши „обо-робо“, выставишь, у тебя ее купят за 15 тысяч долларов». Я, естественно, «обо-робо» делать не стал. Но это очень характерно для периода этой эйфории. Рынок!

На самом деле, когда человек поднимается с глубины резко, у него начинает закипать кислород в крови. Помню, как мне один наш молодой концептуалист-живописец с гордостью говорил о каком-то провинциальном немецком городе на юге, где он пробыл пару месяцев русским художником на какой-то стипендии. Он говорил: «Я залепил там

30 картин, все продал, купил машину, мы с женой купили ящик вина, кучу барахла и ящик макарон».

Н. Ш.: И поехали в Россию!

В. С.: Да! Цель вхождения в западный рынок была достигнута! Но тем не менее я все-таки считаю, что московский концептуализм научил очень многих людей свободно мыслить.

Н. Ш.: Да. Совершенно верно. Расширил сознание.

В. С.: И за это ему можно поставить какой-нибудь концептуальный памятник в Москве.

Н. Ш.: Надо понимать, надгробный памятник-то?

В. С.: Ну, чтобы он сочетал в себе и элементы надгробия, потому что в общем все закончилось, но, конечно, и одновременно чтоб это был некий монумент славы.

Теперь же мне хочется вам, как человеку чувствительному к искусству и проницательному, задать вопрос такой. Ну, о'кей, вот Малевич, например. Если посетить какой-нибудь салон эксклюзивной сантехники, мы можем по квадратной форме унитаза понять, как супрематизм повлиял на мир дизайна и, например, на благоустройство жилища человека. И те же самые блочные дома – это во многом влияние того же Малевича и конструктивизма. И в связи с этим любопытно хотя бы пофантазировать: на что максимальным образом может в будущем повлиять московский концептуализм?

Н. Ш.: Я думаю, здесь понятно: на литературу? На литературу.

В. С.: Безусловно, и Пригов, и Рубинштейн, и Некрасов, и я, и тот же Паша Пепперштейн – собственно, все мы испытали это влияние и от этого никуда не денешься.

Н. Ш.: Но в дальнейшем это обязательно коснется других видов искусства. Повлиял он и на те виды искусства, которые связаны с литературой, в частности на оперу. Опера вообще жанр, у которого, как мне кажется, будущее, потому что он обладает эксклюзивностью: вы должны прийти и посмотреть это, особенно современную оперу. Слушать современную оперу в записи довольно дико, там главное постановка, визуально-концептуальная интерпретация. Таким образом, она несет в себе нечто от перформанса. Я думаю, что и в кино он еще аукнется. Не столько какими-то визуальными кодами – как мы сказали, он их почти не выработал, а скорей понятийными.

В. С.: Понятийными! Вот вы точно совершенно сказали о том, что вас притягивало в мышлении этих людей – выработка дистанции по отношению ко всему. В частности, по отношению к материалу. Мне

концептуализм дал великое оружие – дистанцию между мной и текстом. Он позволил мне взглянуть на текст как на вещь. И в отличие от традиционных русских писателей, тонущих в своем тексте и не могущих сказать ничего вразумительно, я получил от концептуализма как бы крылья, позволяющие парить над текстом, над этим океаном. За это я концептуальной традиции всегда буду благодарен. Дистанцированности этой как раз и не хватало русскому искусству. Потому что всегда художник влипал в собственный материал, отождествлялся со своими героями и разделял их мировоззрение, судьбу и так далее. Да? Вот художники Репин, Суриков, Крамской все-таки в большей степени были внутри своих картин.

Н. Ш.: Да, конечно. Но здесь очень важно и то, что, например, у художников 1920–1930-х годов было представление о том, что произведение искусства должно восприниматься коллективно и быть одновременно еще и пропагандистским по своему строю. Я сейчас говорю про степень воздействия произведения не на конкретного индивидуального человека, а на массы. Подобных представлений у концептуалистов не было вовсе. Но вот в опосредованном виде, через литературу, которая воздействует на массы, через кино, которое с массами связано еще сильнее, концептуализм может воздействовать очень сильно. Влияние будет косвенное, но я думаю, что всегда будет виден источник. Но должно пройти время.

В. С.: Да, пока, наверное, я единственный, кто адаптировал этот язык для широких масс. Пока!

Интересно и то, что политически и во многом эстетически Россия сейчас опять возвращается к советской модели. И очень может быть, что в ближайшие годы, если все так будет развиваться, как сейчас, опять возникнет необходимость нового андеграунда. А вот будет ли тот андеграунд преемником собственно московского концептуализма или нет?

Н. Ш.: Андеграунд... Я не думаю, что это сейчас практически возможно. К этому нет никаких предпосылок.

В. С.: Протоиерей Чаплин, один из инициаторов возбуждения уголовного дела против Андрея Ерофеева, сказал ему, что «с вашим искусством вы должны из Третьяковки возвратиться опять на коммунальные кухни, и вот там – пожалуйста, выставляйтесь, ведите дискуссии, а в Третьяковке вам не место». И очень может быть, что через 3–4 года действительно не будет места... Так вот, воспроизводима ли ситуация московского концептуализма заново? И его главный бренд – дистанция и рефлексия?

Н. Ш.: Как я уже говорил, уникальное в концептуализме – это

сочетание традиций православия и протестантизма, то есть сочетание мистичности, ощущения сакральности процесса и одновременно анализа этого. Вот это, мне кажется, и есть самое важное, что должно быть считанным в будущем, именно это... Я думаю, что московская концептуальная школа – это был, в общем, последний пока что (ничего другого не появилось), последний романтический проект, не связанный со стяжанием славы, это была некая духовная практика.

В. С.: Это правильные и точные слова: духовная практика. Мы начали беседу с эпизода в Западном Берлине, когда немецкий концептуалист посмеялся над понятием московского концептуализма. Мне кажется, что над московским концептуализмом можно не только смеяться и находить его забавным, как, например, можно посмеяться над «бухарестским сюрреализмом», но и относиться к нему с уважением и благодарностью.

«Постсоветский человек разочаровал больше, чем советский» (2015) [\[1275\]](#)

Андрей Архангельский

Андрей Архангельский (А. А.): Я вспомнил недавний перформанс с вашим участием, в Венеции – где вы в звериной шкуре, с дубиной, к которой привязана клавиатура... С кем это вы бились и за что?

Владимир Сорокин (В. С.): Я бился за человеческий размер в искусстве. Против замещения искусства технологией, против «искусства как процесса» и за «искусство как результат». За возвращение к кистям, подрамникам, краскам, мастерству, к озябшей натурщице, к шляпе на мольберте...

А. А.: Когда люди слышат о возрасте писателя Владимира Сорокина, они удивляются, они восклицают: «Как это возможно?!» Вы сами не удивляетесь?

В. С.: Нет. Скажу откровенно, что я, как это ни неприлично звучит, внутренне застрял в студенческом времени. Безнадежно. Внутренне я эдакий вечный студент. И с этим ничего не поделаешь. То есть я не чувствую, литературно выражаясь, «весь груз этих пережитых лет». Не повзрослел.

А. А.: Почему в студенческом времени?

В. С.: Может быть, потому, что после ужасной советской школы (а я проучился в трех), после такого советского, хоть и внешне «нормального» детства это были четыре года свободы, которые совпали с благополучными годами московской жизни, с годами открытий – сердечных, эротических, наркотических, литературных, живописных, музыкальных – хард-рока, например, или сюрреализма. Самиздат к тому времени уже становился нормой. Впрочем, студенчество – это всегда свобода. Золотые годы для многих. И в андеграунд я попал в студенческие годы.

А. А.: Я посмотрел в «Википедии», там первый ваш рассказ помечен 1969 годом. Что это?

© Андрей Архангельский/Коммерсантъ

В. С.: Это, безусловно, ошибка. Был один рассказ, написанный еще в школе, но он растворился среди однокашников. Первые серьезные вещи написаны были в 1979–1980 годах. То есть это уже была такая вполне

осознанная работа. До того это было развлечение. Что-то эротическое, что-то из научной фантастики, что-то из охотничьей жизни. Это легко давалось, поэтому не возбудило серьезного отношения. Серьезно я занимался рисованием.

А. А.: Вы до сих пор считаетесь главным литературным событием России за последние тридцать лет, скажем. Не то чтобы я сейчас хотел вам сделать комплимент – это скорее проблема. Вы продукт даже не 1990-х, а советского неподцензурного искусства. Получается, с тех пор в русской литературе не появилось ничего принципиально нового. Тут что-то не так.

В. С.: Андрей, без комментариев... Лучше поговорим о других авторах. Я в разных странах Европы задаю своим знакомым вопрос: что вы читаете из современной русской литературы? Этот же вопрос задал старому другу, германскому слависту Игорю Смирнову, а он жесткий профессионал. Ответил лаконично: «Не могу читать постсоветскую прозу. Она неоригинальна». Не могу не согласиться. Потому что постсоветская проза как бы собрана из осколков прошлых достижений. Проблема. Я тоже открываю новый роман, читаю пять страниц и закрываю. Ничем не удивляет. Получается, что нет авторов? Но люди же пишут, печатаются, их читают. Я задал тот же вопрос Саше Иванову, легендарному издателю, который неизменно держит руку на литпульсе: где новые литературные звезды? Он говорит: «Понимаешь, Володя, тут дело не в звездах, а... в самом небосклоне». Он абсолютно прав на самом деле. От самой литературы уже не ждут экзистенциальных открытий, потрясений. От нее ждут либо комфорта, либо эйфорического забытья. Что, в общем, одно и то же.

А. А.: Вы хотите сказать, что это конец литературы?.. Что нет объективных обстоятельств для ее возникновения? Это конец литературы в принципе? Или просто не время?..

В. С.: Ну, насчет конца – не знаю, пока останется хоть один читатель, литература не умрет. Хочется думать, что это некая полоса... А вот что будет потом – неизвестно. Потому что мир цифровых и визуальных технологий человека постоянно испытывает на прочность. А человек – такое пластичное животное, он не ломается, а изгибается. И в конце концов может сам себе опротиветь в таком изогнутом виде. И вот тогда, когда всем станет очень скучно от визуального, может быть, опять будет востребована словесная фантазия. Высказанная в слове. Когда человек захочет вернуться к себе. Утопически звучит?..

А. А.: То, что было признаком одного литературного направления, концептуализма, лет 50–40 назад, теперь стало общим правилом.

Получается, что все-таки изменилась система работы писателя в целом. А писатель опять садится под яблоню и думает, что сейчас напишет как Тургенев. Или как Шукшин.

В. С.: Вы правы. Но все-таки чего, на мой взгляд, не хватает большинству современных писателей? Собственных миров. Они, условно, пользуются чужой мебелью, не хотят изобретать свою, вытачивать ее, мастерить. Открываешь книгу Прилепина и понимаешь, что эти дубовые стулья ты уже встречал в советской прозе, только у него они покрыты современным таким блестящим лаком и обивка бодренькой расцветки. А мы же все-таки ищем в литературе неповторимости. Платонов, Хармс, Булгаков, Шаламов, Саша Соколов, Мамлеев были неповторимы. Хотя есть люди, которые любят читать похожие романы. Но это уже род литературного фитнеса. И вот писатель каждый год спускает с конвейера ожидаемый и предсказуемый роман. Конвейер поп-литературы работает бесперебойно. Нет, я за штучное производство в литературе. Признаться, меня в последнее время обрадовали только два романа: «Гламорама» Эллиса и «Благовоительницы» Лителля. А вы вот, кстати, кого сами-то читаете, кто вас зацепил?

А. А.: Дмитрий Данилов. Кстати, по своим убеждениям совершенный консерватор. Но он единственный, вероятно, кроме вас, русский писатель, у которого язык – герой произведения. Он работает с тем, что называется автоматическое письмо, говорение.

В. С.: Непременно почитаю.

А. А.: Как это ни абсурдно звучит применительно к вашей прозе, раньше вас все-таки интересовал человек. Все крутилось вокруг индивидуума, даже если он был чудовищен, ужасен. Вы пытались работать с ним. А потом вы как бы бросили человека. Начиная с «Ледяной трилогии» он заложник концепции, истории, мистики – чего угодно. Я бы сказал, что вы разочаровались в индивидууме. В «Метели» была попытка вернуться к человеку. И вот вы с этим доктором, условно, ехали-ехали, а потом вы его, такое ощущение, на полдороге тоже бросили.

В. С.: Он хоть и отморозил ноги, но выжил все-таки. Хотя... мне мало что в себе видно, честно говоря. Я все-таки всю жизнь полагаюсь на интуицию, а если работаю, то, собственно, работаю как медиум. И поэтому я никогда не анализирую себя во время работы. Я просто решаю некие конструктивные задачи. Но что касается именно литературного процесса, я не рассуждаю в таких категориях – что вот мне надо отдалиться от человека, а вот сейчас, пожалуй, что можно и малек приблизиться... Нет. Это сложный процесс, его объяснить, артикулировать трудно. То есть когда

б вы знали, из какого сора... да? Мы не знаем, из какого сора растет литература, собственно. Фрейд что-то подсказал, но не думаю, что он во всем прав. Но если уж вы задали такой вопрос... (*смеется*) антропологический! Да, я бы сказал, что я разочаровался в человеке постсоветском больше, чем в советском. Потому что в советском человеке была некая надежда – что он сможет рано или поздно преодолеть в себе вот это «советское, слишком советское», что это кончится вместе со строем. Сейчас понятно, что в XX веке произошли такие мутации, сопровождающиеся массовым террором, что, собственно, генетическая жертва этой страшной селекции – постсоветский человек не только не хочет выдавливать из себя этот советский гной, а, напротив, осознает его как новую кровь. Но с такой кровью он становится зомби. Он не способен создать вокруг себя нормальный социум. Он создает театр абсурда.

А. А.: Стало банальностью говорить о том, что мы в течение последних полутора лет живем в пространстве «Теллурии», придуманной вами. Мы читали о протосоветских, как бы реконструкторских «народных республиках», куда ездят туристы в поисках экстремального отдыха, «на уик-энд в СССР». Все это читалось как утопия – ровно до 2014 года. А потом и это, и все остальное, что вы придумали – оказалось, что предсказали, – стало общим местом. Вам самому не страшно, что вы все это придумали?

В. С.: Этот последний вопрос, Андрей, тоже уже стал банальностью, извините. Не страшно, не страшно... Жизнь жестче литературы. Да, уже легко различимы теллурийские черты в происходящем. У меня такое чувство, что мы плывем на огромном корабле и его палуба качнулась и начинает крениться. И это касается не только корабля «Россия». На корабле «Европа» тоже мебель начинает сдвигаться со своих мест, хотя по палубе мило фланируют, на танцполе танцуют, а в баре пьют.

А. А.: Все ваши книги 1980–1990-х, если их правильно понимать, они о жестокости, которая в каждом из нас. Правильный итог чтения ваших произведений – когда ты к самому себе начинаешь относиться с опаской. Внутри каждого из нас – ад, его нужно сдерживать. Сейчас, вот эти полтора последних года, появился такой общественный феномен, он поглотил все – это ползшая наружу жестокость, немотивированная. Она как бы уже даже не физическая, а моральная.

В. С.: Онтологическая. У русской жестокости долгая, многовековая история. Нынешняя, постсоветская – вариация на все ту же тему. Мы все ее чувствуем на энергетическом уровне, речь идет даже не о телевизоре, не о политике, не о военных действиях. А о том, как люди себя ведут на улице, в

метро, за рулем... И я думаю, что это тоже – один из симптомов того, что, в общем, общество теряет не просто стабильность, а веру в будущее. Это не связано с новой имперской идеей «что мы самые крутые», что мы окружены врагами, это глубже. Это связано именно с креном палубы. Ведь когда начинается землетрясение, все животные испытывают ужас. Но одни из них жалобно воют, а другие огрызаются. Так что... есть чувство, что что-то приближается. Оно есть не только у меня.

А. А.: В «Теллурии» есть много типов будущего, но среди них нет одного – который нам подарила реальность и который я сформулировал бы как «катастрофический тип». Это человек, который желает краха всему миру – в наказание за какие-то грехи. Причем не срабатывает даже чувство самосохранения. Откуда такая реакция после 24 лет новых, невиданных возможностей – когда россиянин впервые мог позволить себе столько, сколько не мог во все предыдущие времена?

В. С.: Опять же, люди не чувствуют, что впереди их ждет благополучный мир. Надо быть идиотом, чтобы не ощущать всю серьезность положения, в которое попала Россия после Крыма. Я слышу от молодых людей постоянно: «У меня нет здесь будущего». Разговоры об эмиграции стали общим местом. Общество начинает трясти от плохих предчувствий. За что постсоветский человек может себя ненавидеть? За то, что так и не сумел стать свободным, изменить принцип власти. Власть как была вампиром, так им и осталась.

А. А.: Поговорим о том, что должно этому злу противостоять. Обнаружилось, что у нас совершенно нет мирной этики, нет традиций мира, нет концепта мирного существования. Казалось бы, у нас этого славословия тоже хватало: «Миру мир, войны не нужно, вот девиз отряда „Дружба“». Но после всех этих плакатов с голубями, с перечеркнутой ядерной бомбой выяснилось, что эта мирная повестка оказалась совершенно пустой, лишенной внутреннего наполнения.

В. С.: Как и не было дружбы, собственно говоря. Я имею в виду вот это советское «чувство локтя»... Это был грандиозный самообман, поощряемый властью. В коммунальной квартире дружба всегда вынужденная. Я думаю, что у нас до сих пор одно из самых атомизированных, разобщенных обществ. Вообще, Андрей, чем больше во времени я отдаляюсь от советского периода, тем уродливее и страшнее он мне кажется. Это действительно была Империя Зла. Какой «Миру мир!», если война власти с народом шла непрерывно, только успевай прятаться. Много из того, что происходит сейчас, – это неизжитые комплексы советского прошлого, и я тут опять съезду на любимую колею: советское

прошлое не было похоронено в должное время, то есть в 1990-е годы. Его не похоронили, и вот оно восстало в таком мутированном и одновременно полуразложившемся виде. И мы теперь должны с этим чудовищем жить. Его очень умело разбудили те, кто хорошо знал его физиологию, нервные центры. Воткнули в них нужные иголки. Такое вот отечественное вуду. Боюсь, последствия этого эксперимента будут катастрофичны.

А. А.: А этот новый язык ненависти – вы его изучаете? Ведь это ваша стихия.

В. С.: Уж чем-чем, а языком ненависти наша страна была всегда богата. Достаточно было проехаться в советском автобусе в час пик. Богатый материал! Здесь, собственно, не нужно особенной пристальности, у меня чуткое ухо. Но эта нынешняя, новоимперская, так сказать, официальная ненависть... в этом языке, при всей его ярости и вульгарности, есть нечто истеричное, некая слабость. То есть чувство такое, что люди понимают, что надо это сейчас проорать, потому что завтра, может быть, уже и орать будет нечем. И некому! Чувствуется некая агония во всем этом. Потому что, если это сравнивать с риторикой старых тоталитарных режимов, там это говорилось с большой уверенностью в завтрашнем дне. Массовый террор помогал. Они понимали, что, пока есть железный занавес, будущее принадлежит им. И это чувствовалось в каждой строчке «Правды». А вот сейчас, когда телеведущий говорит, что «мы можем превратить Америку в ядерный пепел», я ему не верю. Да и сам он себе не верит. Просто «исполняет», как шулера говорят. В общем, мы живем в кррррайне интересное время! Уже давно не Гоголь, а – Хармс...

А. А.: Возможно ли какое-то покаяние, признание собственных ошибок, вины – как форма окончательного усыпления этого зомби, этого чудовища?

В. С.: Покаяние может быть лишь после потрясения. Это не микстура, которую можно дать. Я думаю, что добровольно здесь не будет покаяния. Чтобы покаяться, надо сначала сильно шмякнуться, набить шишку и, потирая ее, спросить себя: в чем же была моя ошибка? Для покаяния надо увидеть себя со стороны целиком и без прикрас.

А. А.: Не является ли это фундаментальной проблемой русского типа сознания – неумение абстрагироваться, неспособность посмотреть на себя со стороны? Может быть, это какая-то принципиальная неспособность, вот это существование только в одном измерении, в одной плоскости? Это как всю жизнь без зеркала.

В. С.: Слушайте, речь идет не о человеке, а о большой стране. Она может себя увидеть со стороны, осознать собственные грехи только после

большой катастрофы. Когда все благополучно, кто будет каяться?

А. А.: Вся эта история еще подтвердила абсолютную слабость современной культуры. Не есть ли это ее грандиозное поражение?

В. С.: Культура – дама хрупкая, это не баба с веслом. Для нее *déjà vu* от возвращения совка стало слишком большим потрясением. Нужно время, чтобы ей прийти в себя. Посидит в шезлонге, отдышится.

Сведения об авторах

Марина Аптекман защитила докторскую диссертацию (PhD) в Браунском университете (США) в 2006 году. Автор более двадцати статей по русской литературе и культуре XX–XXI веков. Основные интересы – современная русская культура и литература, современное российское кино, современная литература русскоязычной диаспоры. Преподает русский язык и русскую культуру в Тафтском университете (Массачусетс, США), координирует русскую языковую программу Тафтского университета.

Дагмар Буркхарт – действительный член Европейской академии (Academia Europaea), родилась в окрестностях Мюнхена, изучала русскую литературу в Гейдельбергском университете, а затем славянскую филологию, балканистику, американистику и культурную антропологию в университете Мюнхена, где также защитила диссертацию (PhD). Университетскую карьеру начала в Свободном университете Берлина. С 1985 по 1995 год была профессором южнославянских, русской и польской литератур в университете Гамбурга, в 1995–2002 годах заведовала кафедрой славянской филологии в университете Манхейма. В 2002 году вышла в отставку, но продолжает заниматься активной научной деятельностью. Помимо трудов по балканистике (историческая лингвистика, фольклор) известна своими работами о Пушкине, Гоголе, Некрасове, Белом, Мандельштаме, Шаламове, Павиче, Крлеже, Кише, Толстой, Петрушевской, Маканине и многих других писателях. Автор многих книг, в том числе «Структурный анализ романа Андрея Белого „Петербург“», «Балканы как культурный ареал», «История концепта „честь“», «Тактильная память в культуре». Автор нескольких статей о творчестве Сорокина.

Лиза Риоко Вакамия – филолог, славист, профессор кафедры современных языков и литератур в университете штата Флориды. Автор книги «Locating Exiled Writers in Contemporary Russian Literature» и статей по постсоветской литературе и культуре, литературной миграции, критической теории и постсоветской культурной истории. В соредакторстве с М. Липовецким издала двухтомную антологию «Late and Post-Soviet Russian Literature: A Reader». Основные исследовательские интересы: российская интеллектуальная история, история идей, теория материальной культуры.

Александр Генис – писатель, критик. Родился в Рязани. Вырос в Риге.

Закончил филологический факультет Латвийского университета (1976). С 1977 года живет в Нью-Йорке. Работал в газетах и журналах русского зарубежья («Новый американец» и др.). С 1989 года печатается в России. С 1984 года сотрудник «Радио Свобода»: автор и ведущий еженедельных передач «Американский час с Александром Генисом». В соавторстве с П. Вайлем опубликовал шесть книг: «Современная русская проза», «Родная речь», «Русская кухня в изгнании», «60-е. Мир советского человека» и др. С 1990 года работает без соавтора. Трехтомное собрание сочинений «Культурология. Расследования. Личное» (2002, 2003). Среди книг – собрание филологической прозы «Довлатов и окрестности» (2009), «Уроки чтения. Камасутра книжника» (2013), «Космополит. Географические фантазии» (2014), «Обратный адрес» (2016), «Картинки с выставки» (2017). С 2004 года ведет авторскую рубрику в «Новой газете».

Илья Герасимов – PhD, кандидат исторических наук, ответственный редактор журнала *Ab Imperio*, автор четырех книг на русском и английском языках. Последняя из них – «Плебейская модерность: Социальные практики, незаконность и городская беднота в России, 1906–1916» (2018). Кроме того, выступил редактором семи тематических сборников, а также соавтором двухтомного исторического курса «Новая имперская история Северной Евразии» (2017). Помимо исторических исследований, периодически выступает в роли культурного критика. Автор статей об И. Тургеневе, В. Аксенове, В. Сорокине и С. Шнурове.

Томаш Гланц – филолог и куратор. Научные интересы: современная русская литература и искусство, практики и стратегии авангарда и андеграунда, медиальные измерения самиздата, авторство в неофициальной культуре, теория литературы от формализма до современности, славянская идеология, чешская культурная и интеллектуальная история, семиотика и ее границы. Работает в Цюрихском университете (Швейцария). Составитель и автор книг о русской рецепции дадаизма, постсоветской культуре, Романе Якобсоне, трудах тартуских семиотиков, русском авангарде.

Борис Гройс – философ, арт-критик и куратор, профессор русских и славянских исследований Нью-Йоркского университета. Избранные русские публикации: «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Политика поэтики» (2012), «Gesamtkunstwerk Сталин» (1993), «Русский космизм» (составитель) (2015), «Ранние тексты 1976/1990» (2017). Избранные кураторские проекты: «Dream Factory Communism» (Кунстхалле Ширн. Франкфурт, 2003), «Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow 1960–1990» (Кунстхалле Ширн. Франкфурт, 2008), «Empty Zones. Andrei

Monastyrski and Collective Actions» (российский павильон на Венецианской биеннале, 2011), «Art Without Death: Russischer Kosmismus» (Haus der Kulturen der Welt, 2017).

Екатерина Дёготь – историк искусства, куратор, критик, журналист, лауреат премии имени Игоря Забела за вклад в культуру и теорию (2014). В прошлом колумнист газеты «Коммерсант», редактор раздела искусства интернет-журнала Openspace.ru, профессор Московской школы фотографии и мультимедиа им. Александра Родченко. Сокуратор Первой индустриальной биеннале в Екатеринбурге (2010) и Первой Бергенской ассамблеи (2013). Автор книг «Террористический натурализм» (1998), «Русское искусство XX века» (2000) и «Московский концептуализм» (с Вадимом Захаровым, 2005). В 2014–2017 годах первый арт-директор Академии мирового искусства в Кельне, с 2018 года директор фестиваля «Штирийская осень» в Граце.

Евгений Добренко – филолог, историк культуры. Специалист по советской и постсоветской литературе и культуре, истории русского и советского кино, теории литературы. Профессор университета Шеффилда (Великобритания). Автор, редактор и соредактор двадцати монографий и сборников статей, включая *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures: Institutions, Dynamics, Discourses* (Anthem Press, 2018), *Russian literature since 1991* (Cambridge UP, 2015), *История русской критики советской и постсоветской эпох* (Новое литературное обозрение, 2011; американское издание: *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (Pittsburgh University Press, 2011)), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature* (Cambridge UP, 2011), *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов* (Новое литературное обозрение, 2010), *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style* (Anthem Press, 2009), *Музей Революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив* (Новое литературное обозрение, 2008; американское издание: *Museum of the Revolution: Stalinist Cinema and the Production of History* (Yale UP, 2008)), *Политэкономия соцреализма* (Новое литературное обозрение, 2007; американское издание: *Political Economy of Socialist Realism* (Yale UP, 2007)), *Soviet Culture and Power A History in Documents, 1917–1953* (Yale UP, 2007), *Aesthetics of Alienation: Reassessment of Early Soviet Cultural Theories* (Northwestern UP, 2005), *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space* (University of Washington Press, 2003), *Советское богатство* (Академический проект, 2002), *Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истории советской литературной культуры* (Академический проект, 1999;

американское издание: *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture* (Stanford UP, 2001), *Соцреалистический канон* (Академический проект, 2000), *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style* (Northwestern UP, 1999), *Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы* (Академический проект, 1997; американское издание: *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature* (Stanford UP, 1997)), *Socialist Realism without Shores* (Duke UP, 1997), *Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении* (Otto Sagner, 1993), а также автор более двухсот статей. Он преподавал в университетах Дьюка и Стэнфорда, Калифорнийском университете, университете Ноттингема. Получатель стипендий Стэнфордского гуманитарного центра, Карла Ловенштейна в колледже Амхерста, Кеннановского Института в Вашингтоне, Международного научного центра Нью-Йоркского университета, Центра гуманитарных и социальных наук Кембриджского университета, стипендии EURIAS в Институте гуманитарных исследований в Вене, стипендии Фернанда Броделя в Институте Европейского университета Флоренции, стипендий Гуггенхайма и Леверхульма, а также стипендий и грантов Британской Академии, Британского Королевского Общества, Британского Совета по гуманитарным исследованиям. Лауреат премии Ефима Эткинда (2012).

Петер Дойчман (Peter Deutchmann) закончил филологический факультет Грацского университета (Австрия) по специальности «Славянская и германская филология»; кандидатская диссертация «Intersubjektivität und Narration. Gogol', Erofeev, Sorokin, Mamleev» вышла в 2003 году. Докторская диссертация посвящена исторической драматургии в чешской литературе (печатная версия «Allegorien des Politischen. Zeitgeschichtliche Implikationen des tschechischen historischen Dramas, 1810–1935» вышла в 2017 году). Статьи по русской и чешской литературам и культурам, по теории литературы и культуры (www.academia.edu [Peter Deutchmann]). С 2013 года занимает должность профессора кафедры славистики Зальцбургского университета со специализацией по литературоведению и культурологии.

Наташа Друбек – литературовед и киновед. Защитила кандидатскую (1998) и докторскую (2007) диссертации в мюнхенском Университете Людвиг-Максимилиана. Автор книги «Русский свет» («Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino», 2012). Соавтор проекта и метода гипертекстуального издания фильмов «Hyperkino». Главный

редактор научного журнала «Apparatus. Кино, медиа и цифровая культура Центральной и Восточной Европы» (apparatusjournal.net).

Денис Иоффе – PhD, научный сотрудник Института анализа культуры Амстердамского университета (Нидерланды), преподаватель-исследователь отделения языков и культур Гентского университета (Бельгия). Заместитель главного редактора журнала *Russian Literature* (Elsevier Science, Амстердам). В прошлые годы также сотрудничал с Эдинбургским университетом (Великобритания), Memorial University (Канада), Хайфским университетом (Израиль). Редактор-составитель нескольких сборников и автор девяти десятков научных статей, опубликованных в журналах *Studies in Slavic Cultures*, *Neohelicon*, *The Journal of European Studies*, *Slavic and East-European Journal*, *Acta Semiotica Fennica*, *Slavic and East-European Review*, *New Zealand Slavonic Journal*, *Cultura*, *Philologica*, *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, *Slavica Occitania*, «Критика и семиотика», «Новое литературное обозрение». Сфера научных интересов: международный модернизм, философия языка, теория и политика культуры, литературы и искусства, русский концептуализм, экспериментальное кино и музыка.

Илья Калинин – доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, а также Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); филолог, историк культуры. Главный редактор журнала «Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре» (Москва, издательство «Новое литературное обозрение»). Защитил диссертацию по теме: «Русская литературная утопия XVIII–XX веков: поэтика и философия жанра» (Санкт-Петербургский государственный университет, 2002). Научные интересы: ранняя советская интеллектуальная и культурная история, а также культурная политика и политики идентичности в современной России. Автор полутора сотен статей, опубликованных в журналах: *Ab Imperio*, *Baltic Worlds*, *Sign Systems Studies*, *Social Sciences*, *Russian Literature*, *Russian review*, *Russian Studies in Literature*, *Slavonica*, *Wiener Slawistischer Almanach*, «Новое литературное обозрение», «Неприкосновенный запас», «Транслит» и др. Является ответственным редактором Собрания сочинений Виктора Шкловского. В 2018 году в издательстве «Новое литературное обозрение» выйдет книга «История как искусство членораздельности. Русские формалисты и революция».

Кирилл Кобрин – историк и литератор. Автор и соавтор двадцати книг и множества публикаций на русском и некоторых других европейских языках. Редактор журнала «Неприкосновенный запас» (Москва),

приглашенный профессор Сычуаньского университета (Чэнду, КНР). Живет в Лондоне.

Илья Кукулин – кандидат филологических наук, доцент Школы культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва). Исследовательские интересы: современная русская литература, социология современной русской культуры, неподцензурная литература советского времени (1940–1970-х), советская детская литература. Автор книги «Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры» (М.: Новое литературное обозрение, 2015).

Марк Липовецкий – филолог и критик, профессор университета Колорадо (Болдер, США), доктор филологических наук. Автор девяти книг и более сотни статей. Наиболее известен своими публикациями о русском постмодернизме – книгами «Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики» (1997, номинировалась на «Малого Букера»), «Russian Postmodernist Fiction: Dialog with Chaos» (1999), «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (2008, шорт-лист премии Андрея Белого), «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой русской драмы» (в соавторстве с Б. Боймерс, по-английски – 2009, по-русски – 2012), «Postmodern Crises: From *Lolita* to Pussy Riot» (2017). В 2011 году вышла книга Липовецкого, посвященная фигуре трикстера как центральному тропу советской и постсоветской культуры, – «Charms of the Cynical Reason: The Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture». В соавторстве с Н. Л. Лейдерманом написал двухтомную историю послевоенной русской литературы (первое издание – 2001 год, пять переизданий). Соредактор многих коллективных монографий и сборников научных статей. В 2014 году получил премию Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков за выдающийся вклад в науку.

Станислав Львовский – поэт, переводчик, исследователь. Закончил химический факультет МГУ им. Ломоносова, работал в рекламе и public relations, затем в культурной журналистике. В 2009–2013 годах – редактор отдела «Литература» на портале OpenSpace.Ru (позднее – Colta.Ru). В 2013 году закончил магистратуру МВШСЭН по специальности «Public History». В настоящее время – аспирант факультета средневековых и современных языков Оксфордского университета. Автор ряда публикаций, посвященных современной русской поэзии и прозе, а также культурной истории. Автор шести поэтических книг, сборника рассказов и романа

«Половина неба» (в соавторстве с Линор Горалик). Лауреат премии «Московский счет» (2003), премии им. Евгения Туренко в номинации «Самый свет» (2016). Книги Львовского входили в шорт-листы премии «Различие» (2013) и премии Андрея Белого (2003, 2009, 2012, 2017).

Андреас Ляйтнер (Andreas Leitner) (1941–2015) защитил диссертацию в Гейдельбергском университете в 1975 году. С 1997 года – профессор в Институте славистики Университета Клагенфурта (Австрия). Автор книг «Рассказы Федора Сологуба» («Die Erzählungen Fedor Sologub», 1976) и «Образ художника в творчестве Мирослава Крлежа» («Die Gestalt des Kuenstlers bei Miroslav Krlezha», 1986). Многочисленные статьи о славянских писателях в сравнительной перспективе (Лермонтов и Достоевский; Л. Толстой и Нордау, Сологуб, Олеша, Андрич, Борхес и Данила Киш, Крлежа, Трифонов, Сорокин и др.). Соредактор (вместе с Д. Бурхарт) сборника «Праздникъ: Фестивали и праздники в славянских литературах» (1999).

Елена Петровская – кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, руководитель сектора эстетики Института философии РАН. Основные сферы интересов: современная философия, эстетика, американская литература и культура. Автор восьми книг, включая «Непроявленное. Очерки по философии фотографии» (2002), «Антифотография» (2003, 2015), «По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции» (в соавторстве с О. Аронсоном, 2009), «Теория образа» (2010), «Безымянные сообщества» (2012) и «Что остается от искусства» (в соавторстве с О. Аронсоном, 2015). Ответственный редактор, составитель и один из переводчиков следующих изданий: Нанси Ж.-Л. «Corpus» и Стайн Г. «Автобиография. Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке». С 2002 года по настоящее время главный редактор философско-теоретического журнала «Синий диван». Лауреат премии Андрея Белого в номинации «Гуманитарные исследования» (2011), а также премии «Инновация» в номинации «Теория. Критика. Искусствознание» (2013).

Павел Руднев – театральный критик, театральный менеджер. Помощник по спецпроектам художественного руководителя МХТ им. Чехова и ректора Школы-студии МХАТ. Кандидат искусствоведения. Окончил театроведческий факультет ГИТИСа (1998, курс Натальи Крымовой). Театроведческая специализация – современная драматургия. Автор книг «Театральные взгляды Василия Розанова» (2004), «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней» (2018) и статей о театре, переводчик пьес. Член редколлегии журнала

«Современная драматургия». Преподает в РАТИ (ГИТИС), Школе-студии МХАТ, Высшей школе деятелей сценического искусства им. Г. Г. Дадамяна, читал лекции в различных вузах.

Михаил Рыклин – кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник ИФРАН, почетный доктор Берлинского центра литературоведческих исследований (2006). Автор многих книг, в том числе: «Террорологии» (1992), «Жак Деррида в Москве» (1993), «Искусство как препятствие» (1997), «Пространства ликований. Тоталитаризм и различие» (2002), «Время диагноза» (2003), «Свастика, крест, звезда» (2006), «Свобода и запрет. Культура в эпоху террора» (2008), «Коммунизм как религия. Интеллектуалы и Октябрьская революция» (2009), «Пристань Диониса. Книга Анны» (2013). Преподавал во многих европейских и американских университетах.

Ирина Светлова родилась в Москве. Окончила киноведческий факультет ВГИКа. Кандидат искусствоведения. Работала во ВНИИ киноискусства. Автор книги «Кино как диалог» (2010). В настоящее время ведет колонку, посвященную сериалам, в журнале «Новый мир».

Нариман Скаков защитил докторскую степень по филологии (DPhil) в Оксфордском университете и в данный момент преподает в Стэнфордском университете, США. Является автором монографии о кинематографе Андрея Тарковского («The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time», 2012) и ряда статей, посвященных визуальной культуре и литературе (публикации в журналах *Slavic Review*, *Russian Review*, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, «Новое литературное обозрение» и др.). В данный момент работает над книгой о судьбе культуры авангарда в 1930-х и в начале 1940-х годов.

Игорь Смирнов закончил филологический факультет Ленинградского государственного университета (1958–1963) и аспирантуру при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (1963–1966). Кандидат филологических наук (1966). Издан автореферат докторской диссертации «Вопросы художественной преемственности» (1979). Защита диссертации, назначенная в ИМЛИ АН СССР (Москва), не состоялась по просьбе соискателя. С 1981 по 2006 год профессор университета в г. Констанц (ФРГ). В настоящее время в отставке. Автор более трехсот научных публикаций, среди них – двадцать три монографии, в том числе «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1977), «Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов» (1981), «Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)» (1985, 1995), «На пути к

теории литературы» (1987), «Бытие и творчество» (1990, 1996), «Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней» (1994), «Роман тайн „Доктор Живаго“» (1996), «Nomo homini philosophus...» (1999), «Мегаистория. К исторической типологии культуры» (2000), «Социософия революции» (2004), «Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности» (2006), «Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров» (2008), «Видеоряд. Историческая семантика кино» (2009), «Кризис современности» (2010), «Текстомахия. Как литература отзывается на философию» (2010), «Об ограниченности ума» (2017). Соредактор журнала *Die Welt der Slaven* (Мюнхен), член редколлегии журнала «Звезда» (Санкт-Петербург). Лауреат премии Андрея Белого (2000).

Влад Струков – профессор киноведения и цифровой культуры в университете Лидса (Великобритания); в настоящее время старший научный сотрудник университета Копенгагена. Занимается теорией глобального журнализма, независимых СМИ, потребления, феномена селебрити в контексте русскоязычной культуры. Создатель и главный редактор журнала «*Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* (www.digitalicons.org)». В последние два года выпустил ряд публикаций о современной визуальной культуре, в том числе монографию о русском кино («*Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era*», 2016), а также следующие сборники: «*Russian Culture in the Era of Globalisation*» (2018), «*Popular Geopolitics: Plotting an Evolving Interdiscipline*» (2018), «*Memory and Securitization in Contemporary Europe*» (2017), «*Building New Worlds: Industry and Visual Culture*» (2017), «*Russian Aviation, Space Flight and Visual Culture*» (2016).

Дирк Уффельманн (Dirk Uffelmann) – учился на факультетах славистики и германистики в Тюбингене, Вене, Варшаве и Констанце. В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию в Констанце, в 2005 году докторскую – в Бремене. Преподавал в Бремене, Эрфурте и Эдинбурге; в рамках научных грантов работал в Бергене, Каламазу, Кембридже, Мюнхене и Такоме. В настоящее время является заведующим кафедрой славянских культур и литератур университета г. Пассау. С 2011 по 2014 год был вице-президентом по учебной работе. В настоящее время является вице-президентом Союза немецких славистов. Основные направления научной работы – история русской, польской, чешской, украинской и словацкой литературы, философии и религии, а также тема миграции, маскулинности и исследования интернета. Автор книг «*Die russische Kulturosofophie*» [Русская культурософия] (1999), «*Der erniedrigte Christus* –

Metaphern und Metonymien in der russischen und sowjetischen Kultur und Literatur» [Униженный Христос – метафоры и метонимии в русской и советской культуре и литературе] (2010). При его участии в качестве соредактора вышли сборники «Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie» [Места мысли. Новая русская философия] (1995), «Kultur als Übersetzung» [Культура как перевод] (1999), «Немецкое философское литературоведение наших дней» (2001), «Ускользящий контекст: русская философия в XX веке» (2002), «Religion und Rhetorik» [Религия и риторика] (2007), «Contemporary Polish Migrant Culture and Literature in Germany, Ireland, and the UK» [Современная культура и литература польских мигрантов в Германии, Ирландии и Великобритании] (2011), «Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России» (2012), «Vladimir Sorokin's Languages» [Языки Владимира Сорокина] (2013), «Digital Mnemonics» [Цифровая мнемоника] (2014), «Polnisch-osmanische Verflechtungen» [Польско-османские переплетения] (2016), «Postcolonial Slavic Literatures After Communism» [Постколониальные славянские литературы посткоммунистического периода] (2016), «„Divide et impera“: The Lisbon Conference of 1988» [Лиссабонская конференция 1988 года] и «Umsiedlung, Vertreibung, Wiedergewinnung? Postkoloniale Perspektiven auf deutsche, polnische und tschechische Literatur über den erzwungenen Bevölkerungstransfer der Jahre 1944 bis 1950» [Переселение, изгнание, возвращение? Постколониальный взгляд на немецкую, польскую и чешскую литературу о принудительном перемещении населения в 1944–1950 годах] (2017). Является членом редакционной коллегии журнала *Zeitschrift für Slavische Philologie* и сооснователем книжных серий «Postcolonial Perspectives on Eastern Europe» и «Polonistik im Kontext».

Сергей Ушакин – профессор отделения антропологии и отделения славянских языков и литератур Принстонского университета. Его книга «The Patriotism of Despair: Nation, War and Loss in Russia» (2009) признана лучшей книгой года Американской ассоциацией преподавателей славянских и восточно-европейских языков. Его сборник статей «Поле пола» (2007) премирован Российской ассоциацией политической науки. Совместно с А. Голубевым подготовил к печати сборник документов «20 век: Письма войны» (2016). В 2009 году совместно с Е. Трубиной выступил редактором-составителем сборника статей «Травма: Пункты»; вместе с К. Братаном выпустил в свет сборник статей «In Marx's Shadow: Knowledge, Power and Intellectuals in Eastern Europe and Russia» (2010). Редактор сборников «Семейные узы: модели для сборки» (2004) и «О муже(N)ственности» (2002). Статьи С. Ушакина по антропологии и

истории советского и постсоветского общества выходили в журналах *boundary2*, *Ab Imperio*, «Новое литературное обозрение», *Russian Review*, *Slavic Review*, *American Anthropologist*, *Cultural Anthropology* и др. В настоящее время готовит к печати книгу, посвященную проблемам постколониальной истории в постсоветских обществах. Кандидат политических наук (СПбГУ), PhD (антропология, Колумбийский университет, США).

Татьяна Филимонова – защитила диссертацию в Северо-Западном университете (Northwestern University, США) на тему «От Скифии до Евразийской империи: Восточная траектория в русской литературе, 1890–2008». В настоящее время – профессор русского языка и литературы в Вустер Колледже, Огайо. Автор статей о Сорокине, Павле Крусанове и Михаиле Тарковском.

Сабина Хэнсен (Sabine Hänsen) – славист, историк медиа, переводчик, куратор. Защитила диссертацию в университете г. Бохума. В 1984 году получила грант от ДААД для работы в Институте кинематографии ВГИК в Москве. Сотрудничала с А. Монастырским и Д. Приговым. Проводила исследования и преподавала в университетах Бохума, Билефельда, Бремена, Кельна, Базеля и Берлина. В настоящее время занимает исследовательскую позицию в университете Цюриха, участвуя в проекте «Перформанс в Восточной Европе (1950–1990)». Область научных интересов: теория медиа, история кино, культура тоталитарной эпохи, перформанс, самиздат, теория и практика концептуального искусства. Ее книги (в том числе под псевдонимом Саша Вондерс) включают: «Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst» (в соавторстве с Г. Хиртом / Г. Витте, 1984), «Moskau. Moskau. Videostücke» (1987), «Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat» (1998), «Советская власть и медиа» (соредактор вместе с Хансом Гюнтером, 2006), «Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm» (соредактор вместе с В. Байленхофом, 2009).

Джейкоб Эмери – профессор Индианского университета (факультеты сравнительного литературоведения и славянских языков). Его первая книга, «Альтернативное родство: Экономика и семья в русском модернизме» («Alternative Kinships: Economy and Family in Russian Modernism»), издана в 2017 году. Автор статей на темы литературы и эстетики, опубликованных в журналах *Comparative Literature*, *New Left Review*, *Slavic Review* и др.

Михаил Наумович Эпштейн – филолог, культуролог, эссеист. Профессор теории культуры и русской литературы университета Эмори (Атланта, США). Профессор Даремского университета (Великобритания),

основатель и руководитель Центра гуманитарных инноваций гуманитарных наук (2012–2015). Автор тридцати двух книг и более семисот статей и эссе, переведенных на двадцать три иностранных языка, в том числе «Парадоксы новизны» (1988), «Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии» (1990), «Философия возможного» (2001), «Отцовство» (2003, 2014), «Знак пробела. О будущем гуманитарных наук» (2004), «Постмодерн в русской литературе» (2005), «Sola amore: Любовь в пяти измерениях» (2011), «The Transformative Humanities: A Manifesto» (2012), «Религия после атеизма: новые возможности теологии» (2013), «Ирония идеала. Парадоксы русской литературы» (2015), «От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир» (2016), «Энциклопедия юности» (с С. Юрьененом, 2017), «Проективный словарь гуманитарных наук» (2017). Автор сетевых проектов «ИнтеЛнет», «Книга книг», «Дар слова. Проективный словарь русского языка», «Веер будущностей. Техно-гуманитарный вестник». Основатель и руководитель Экспертного совета «Слово года» (с 2007). Лауреат премий Андрея Белого (1991), Лондонского института социальных изобретений (1995), Международного конкурса эссеистики (Берлин – Веймар, 1999), Liberty (Нью-Йорк, 2000).

Михаил Ямпольский – философ, киновед, искусствовед. Доктор искусствоведения. Работал старшим научным сотрудником в НИИ киноискусства, старшим научным сотрудником лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. С 1992 года – профессор Нью-Йоркского университета на кафедрах сравнительного литературоведения и славистики. Автор книг и многочисленных работ по европейской культуре XIII–XX веков, семиотике, кино, литературе и искусству: «Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф», «Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис», «Беспамятство как исток. Читая Хармса», «Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла», «Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре», «Физиология символического», «Муратова. Опыт киноантропологии», «„Сквозь тусклое стекло“: 20 глав о неопределенности», «Пространственная история. Три текста об истории», «Из хаоса. (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия)», «Пригов: Очерки художественного номинализма» и др. Лауреат премии А. Белого (2004), премии «Слон» Гильдии киноведов и кинокритиков России (2005), премии Ассоциации американских преподавателей славянских и восточноевропейских языков за выдающийся вклад в науку (2013), Премии Кандинского (в номинации «Научная работа. История и теория

современного искусства») за статью «Живописный гнозис» (о творчестве художника Гриши Брускина) (2014), премии «ПолитПросвет» в номинации «Журналистика» за серию статей на портале Colta.ru (2015).

notes

Примечания

См.: *Сорокин В.* Меа culpa? «Я недостаточно извращен для подобных экспериментов» // Независимая газета. Ex Libris. 2005. 14 апреля (http://exlibris.ng.ru/tendenc/2005-04-14/5_culpa.html).

Эта терминология подробно разъясняется в сборнике: *Rudrun D., Starvis N. (Eds.) Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century. London: Bloomsbury Academic, 2015.*

Шаламов В. О моей прозе (<http://shalamov.ru/library/21/61.html>).

Рыклин М. Террорологии (Философия по краям). Тарту; М.: Эйдос, 1992. С. 207.

Heidegger M. Sein und Zeit (1927). 8. Aufl. Tübingen, 1957. S. 285.

Buber M. Das Problem des Menschen (1942). 4. Aufl. Heidelberg, 1971.
S. 99.

Ср.: «Медиаальные средства – это истерическая эскалация, которая принуждает затронутых ею быть мобилизованными» – *Kittler F. Deaculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig, 1993. S. 93.*

Чрезвычайно знаменательно, что в парижской публикации романа страницы, которые автор задумал как пустые, издательница покрыла бесформенными кляксами типографской краски, запятнав чистоту: виновный невинного не понимает.

Ср., к примеру: *Bolz N. Philosophie nach ihrem Ende. München, 1992.*

Столица. 1994. № 42. С. 44.

Липовецкий М. Н. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. 1999. № 11. С. 214.

Lunde I., Roesen T. (eds.). Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia (Slavica Bergensia 6). Bergen: University of Bergen, 2006.

См.: *Kelly C. Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*. Oxford: Oxford UP, 2001. P. 260–311.

См.: *Ерофеев В. В.* Русские цветы зла // Ерофеев В. В. (Ред.) Русские цветы зла: сборник. М.: Подкова, 1997. С. 10–12.

См. указанный выше сборник под ред. В. В. Ерофеева.

Процесс освобождения от табу начался, однако, еще раньше. Такие авторы, как поэты-лианозовцы (Всеволод Некрасов, Игорь Холин и Генрих Сапгир) или сторонник фантастической литературы А. Д. Синявский (Абрам Терц), подготовили почву для появления новой поэтики. В антологию Ерофеева входят тексты вплоть до «Колымских рассказов» В. Шаламова, первый из которых написан в 1954 году.

Ерофеев В. В. Указ. соч. С. 28.

Groys B. E. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion. München; Vienna: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1988. P. 109.

Генис А. А. «Чузь и жидо»: Владимир Сорокин // Звезда. 1997. № 10. С. 222; *Шапошников В. Н.* Хулиганы и хулиганство в России: аспект истории и литературы XX века. М.: Московский лицей, 2000. С. 146.

Ермолин Е. А. Письмо от Вовочки // Континент. 2003. № 115. С. 416.

См., например: *Буйда Ю. В.* «Нечто ничто» Владимира Сорокина: он пишет лучше, чем дышит // *Независимая газета*. 1994. 5 апреля; *Кенжеев Б.* Антисоветчик Владимир Сорокин // *Знамя*. 1995. № 4. С. 203.

Рыклин М. К. Террорологии (Философия по краям). Тарту; М.: Эйдос, 1992. С. 209.

О сорокинском употреблении термина «норма» см.:
Deutschmann P. Der Begriff der Norm bei Sorokin // Burkhardt D. (Hg.) *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin (Die Welt der Slaven. Sammelband 6)*. München: Sagner, 1999. S. 47–48.

Сорокин В. Г. Норма // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 2002. С. 258.

Там же. С. 95–134. Анализ этой части романа см. в работе: *Sasse S. Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 102)*. München: Fink, 2003. S. 228–234.

Сорокин В. Г. Норма. С. 247.

Там же.

Там же. С. 253–257.

Laird S. Vladimir Sorokin (b. 1955) // Laird S. (Ed.) Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers. Oxford: Oxford UP, 1999. P. 144.

Ср. мою рецензию: *Uffelmann D.* Dagmar Burkhart (Hg.): Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. München, 1999 // Wiener Slawistischer Almanach. 2000. № 45. О Сорокине писали очень немногие англо-американские и французские исследователи (например, Слободанка Владив-Гловер, Дэвид Гиллеспи и Элен Мела).

Левшин И. Этико-эстетическое пространство Курносова-Сорокина // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 283.

См. материалы конференции в издании: Poetik der Metadiskursivität...
Ср. также: *Uffelmann D.* Dagmar Burkhart (Hg.): Poetik der Metadiskursivität...

См.: Рыклин М. К. Кто поджег Рейхстаг? (август 2002 г.) // *Время диагноза*. М.: Логос, 2003, С. 183–184. Сорокин категорически отвергает это обвинение (*Narbutovic K. Sorokin V. G. Russland ist noch immer ein feudaler Staat. Der Moskauer Schriftsteller Vladimir Sorokin über Tschetschenien, Yuppies und die Zerstörung seiner Bücher // Der Tagesspiegel*. 2002. 29. October), а первый издатель Сорокина Александр Иванов, также обвиненный Рыклиным, переадресовал это обвинение новому издателю Сорокина Захарову (ср.: *Вознесенский А., Лесин Е. Человек – мясная машина: вышел новый роман Владимира Сорокина: почти без мата! // Независимая газета. Ex libris*. 2004. 16 сентября). Коммерческий аспект был подробно разобран И. П. Смирновым (см.: *Смирнов И. П. Владимир Сорокин. «Путь Бро» // Критическая масса*. 2004. № 4); и Бригиттой Обермайр (*Obermayr B. Verfemte Teile eines Werkes: Sorokin zwischen Sub- und Pop(ulär)kultur // Grübel R., Kohler G.-B. (Hg.) Dar i Žertva. Tagungsband zur gleichnamigen Konferenz an der Universität Oldenburg im Dezember 2004. Oldenburg UP, 2006*), и потому нет необходимости подробно обсуждать его здесь.

Большое количество интервью, которые дал Сорокин начиная с 2002 года, а также профессионально сделанный сайт (<http://www.srkn.ru>), который курирует не сам писатель, явно адресованы широким кругам читателей.

Peters J.-U. Enttabuisierung und literarischer Funktionswandel // Peters J.-U., Ritz G. (Hg.) Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur (Slavica Helvetica 50). Bern: Lang, 1996. S. 15.

Сам Сорокин считает интерпретацию писателем собственных текстов ни в коем случае не привилегированной, не говоря уже о «единственно правильной». См.: *Решетников К. Ю. Сорокин В. Г.: «Я – не брат света, а скорее мясная машина»* (<http://www.peoples.ru/art/literature/prose/erotic/sorokin/interview2.html>).

Вознесенский А., Лесин Е. Указ. соч.

Там же.

Obermayr B. Man f... nur mit dem Herzen gut. Pornografien der Liebe bei Vladimir Sorokin // Metelmann J. (Hg.) Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt (Film – Medium – Diskurs 8). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 106.

Шевцов В. Путь моралиста // Топос: литературно-философский журнал (<http://www.topos.ru/article/2810>).

Рыклин М. К. Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 1998. С. 740.

О частично опубликованном «Концерте» см.: *Frank S. K. What the f. is Konzert? // Poetik der Metadiskursivität...* Небольшая часть этого текста была включена в «Голубое сало» (*Сорокин В. Г. Голубое сало: роман. М.: Ad Marginem, 1999. С. 176–181*).

См.: Uffelmann D. Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur. Köln et al.: Böhlau, 2010, S. 861 Anm. 28.

В романе «Лед» Храм говорит о том, что способна заглянуть за покрывало Майи и увидеть неопределенную сущность за явным физическим миром: «С мира спала пленка, натянутая мясными машинами. Я перестала видеть только поверхность вещей. Я стала видеть их суть» (Сорокин В. Г. Лед. М.: Ad Marginem, 2002. С. 246). Отвечая Шевцову, а также и Смирнову, в интервью 2004 года Сорокин заявляет: «Я <...> считаю „Лед“ метафизическим романом» (Сорокин В. Г. Mea culpa? Я недостаточно извращен для подобных экспериментов // Независимая газета. Ex libris. 2005. 14 апреля). Ср.: Сорокин В. Г. Кому бы Сорокин Нобелевскую премию дал...: интервью. Беседовал Д. Бавильский (<http://www.topos.ru/article/3358>, ссылка проверена 12 июня 2012).

См.: Рыклин М. К. Террорологии... С. 5.

См.: *Uffelmann D.* Der erniedrigte Christus... S. 861. Наряду с текстами о преступниках, Сорокин пишет также «Opfertexte» (тексты о жертвах/тексты-жертвы), такие как «Тридцатая любовь Марины» или «Месяц в Дахау» (см.: *Uffelmann D.* *Marinä Himmelfahrt und Liquidierung. Erniedrigung und Erhöhung in Sorokins Roman Tridcataja ljubov' Mariny* // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. № 51).

Сорокин В. Г. Роман // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 2002. С. 269–236.

Там же. С. 636.

Там же. С. 649.

Там же. С. 722.

Там же. С. 726.

См.: *Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 212.*

Немзер А. С. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 250.

Данилкин Л. Моделирование дискурса (по роману Владимира Сорокина «Роман») // Гончарова О. М. (Ред.) Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. Материалы Междунар. конф. студентов-филологов. СПб., 19–21 апреля 1996 г. СПб.: РГПУ, 1996. С. 155;
Deutschmann P. Dialog der Texte und Folter. Vladimir Sorokins «Mesjac v Dachau» // Gölz C., Otto A., Vogt R. (Hg.) Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996. Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1998. S. 339.

См.: *Burkhart D.* Intertextualität und Ästhetik des Häßlichen. Zu Vladimir Sorokins Erzählung «Obelisk» // Cheauré E. (Hg.) Kultur und Krise. Rußland 1987–1997 (Osteuropaforschung 39). Berlin: Berlin Verlag, 1997.

Сорокин В. Г. Dostoevsky-trip: пьеса. М.: Obscuri viri, 1997. С. 10.

Там же. С. 58.

Сорокин В. Г. Путь Бро. М.: Захаров, 2004. С. 72–73. Хотя эта субстанциализация связана с метафизическими надеждами, сам термин «субстанциализация», похоже, уместен больше, чем «метафизика». В романе «Путь Бро» руководитель экспедиции к Тунгусскому метеориту Кулик противопоставляет «метафизическое мышление» и «материю иных миров».

См. ниже о клонах русских писателей в романе «Голубое сало». Норберт Вер приписывает авторство этого романа клону «Сорокин-8» (см.: *Wehr N. Sorokin ist Sorokin ist Sorokin ist der himmelblaue [sic] Speck ist Rußlands erster Klon-Roman // Frankfurter Rundschau. 2000. 16. September*).

*Гундлах С. Персонажный автор // А – Я. Литературное издание. 1985.
№ 1.*

Смирнов полагает, что новые тенденции начинаются только с романа «Голубое сало» (см.: Смирнов И. П. Новый Сорокин? // Hansen-Kokoruš R., Richter A. (Hg.) *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. et al: Lang, 2004. S. 177.

«Точка пристежки» (фр.), см.: *Lacan J. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud // Lacan J. Écrits. Paris: Seuil. P. 503.* Различие в употреблении по отношению к исходному лакановскому термину состоит в том, что Лакан относит его к различным сериям означающих, а не по отношению к означающим и означаемому.

См. об этом: *Engel Ch.* Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1997. № 43. S. 62; а также: *Рыклин М. К.* Медіум и автор: о текстах Владимира Сорокина. С. 742; *Lipovetsky M.* Vladimir Sorokin's «Theater of Cruelty» // Balina M., Condee N., Dobrenko E. A. (Eds.) Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style. Evanston: Northwestern UP, 2000. P. 178.

Engel Ch. Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. S. 57.

*Генис А. А. Мерзкая плоть // Синтаксис. 1992. № 32. С. 146; см. также:
Генис А. А. «Чузьнъ и жидо»: Владимир Сорокин. С. 223.*

Engel Ch. Sorokins allesverschlingendes Unbewusstes. Inkorporation als kannibalischer Akt // Poetik der Metadiskursivität... S. 147.

Пародийная отсылка к поздним славянофилам, известным как «почвенники».

Петер Дойчман показывает, что это материализация метафоры чтения: через глаз – в мозг; см.: *Deutschmann P. Der Schrein der Kunst. Vladimir Sorokins «Bufet» // Binder E. (Hg.) Zeit – Ort – Erinnerung. Slawistische Erkundungen aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive; Festschrift für Ingeborg Ohnheiser und Christine Engel zum 60. Geburtstag. Innsbruck: Verlag der Sprachwissenschaft, 2006. S. 223–245.*

Эпитет «голубой» в названии романа означает не только «голубой цвет», но и «гомосексуальный».

Сорокин В. Г. Голубое сало. С. 241.

Золотонос М. Владимир Сорокин. Голубое сало: роман // Новая русская книга. 1999. № 1. С. 18.

Немзер А. С. Указ. соч. С. 250.

Как указывает Липовецкий, в «Голубом салe» есть и то, и другое, и третьe (*Липовецкий М. Н. Голубое сало поколения. С. 208*).

Сорокин В. Г. Голубое сало. С. 260.

Там же.

Сорокин В. Г. Лед. М.: Ad Marginem, 2002. С. 143.

О чем пишет Александр Генис – цит. по: *Липовецкий М. Н.* Голубое сало поколения... С. 213; см. также: *Немзер А. С.* Указ. соч. С. 549.

Сорокин В. Г. Лед. С. 180.

Там же. С. 287–289.

Сорокин В. Г. Лед. С. 317.

См.: Романова Е., Иванцов Е. Спасение или Апокалипсис (эсхатология любви в романе В. Сорокина «Лед») (<http://www.srkn.ru/criticism/romanova.html>).

Ермолин Е. А. Указ. соч. С. 408.

Немзер А. С. Указ. соч. С. 549.

Burkhart D. Op. cit. P. 264.

Witte G. Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre (Opera Slavica N. F. 14). Wiesbaden: Harrassowitz, 1989. S. 146.

Только однажды Храм лаконично упоминает как о парадоксе о том, что многих из «живых сердец» отыскиали в библиотеках (*Сорокин В. Г. Лед. С. 275*).

См.: *Смирнов И. П.* Новый Сорокин? С. 178; Сорокин отрицает всякую связь между «арийским» расизмом германских национал-социалистов и тем фактом, что «братья СВЕТА» – голубоглазые блондины: по его словам, такое сочетание признаков не привлекает внимания (*Кочеткова Н.* Сорокин В. Г.: «Я литературный наркоман, но я еще умею изготавливать эти наркотики» // Известия. 2004. 15 сентября).

Шевцов В. Указ. соч.

Сорокин В. Г. Путь Бро. С. 176.

Смирнов И. П. Владимир Сорокин. «Путь Бро».

«И разумеется, все время ждешь, что вот сейчас, вот прямо сейчас ПРОЗА кончится, начнется... Ну то, что обычно у Сорокина рано или поздно начинается. Ничего подобного!» (Вознесенский А., Лесин Е. Указ. соч.).

Там же.

Сорокин В. Г. Путь Бро. С. 173.

Например, показ совокупления взрослых глазами ребенка (Там же. С. 17). Этот прием повторяется, когда избранные следят за поведением «мясных машин» в тоталитарных Германии и Советском Союзе (Там же. С. 262–285).

Это контрастирует с эффектом очуждения эпического театра Бертольта Брехта. См.: *Brecht B. Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* // Staehle U. (Hg.) *Theorie des Dramas*. Stuttgart: Reclam, 1973. S. 73.

Сорокин В. Г. Путь Бро. С. 208.

Там же. С. 144.

Там же. С. 119.

Там же. С. 226.

Сорокин В. Г. Лед. С. 96.

Смирнов утверждает, что этот роман пародирует литературность: «„Путь Бро“ <...> разрушительно пародирует самую литературность...» (Смирнов И. П. Владимир Сорокин. «Путь Бро») и таким образом все еще принадлежит к «металитературе» (*Gillespie D. Sex, Violence and the Video Nasty: The Ferocious Prose of Vladimir Sorokin // Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist Circle. 1997. № 22. P. 165*) в том смысле, в каком к ней относятся Сорокин-1 и Сорокин-2.

«*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*» (Mann Th. *Der Zauberberg*: Roman. Frankfurt: Fischer, 1986. S. 686); «Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями» (Манн Т. *Волшебная гора* / Пер. В. Курелла и В. Станевич // Манн Т. *Собрание сочинений*: В 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1960. С. 216).

Сорокин В. Г. Путь Бро. С. 146.

Популярная цитата из «Двенадцати стульев» Ильи Ильфа и Евгения Петрова: «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!» Василий Шевцов дал своему открытому письму к Сорокину от 14 апреля 2005 года заглавие «Лед тронулся? Короткий ответ Владимиру Сорокину» (Независимая газета. Ex libris. 2005. 14 апреля), но при этом никак не развил этот момент.

Сорокин В. Г. Путь Бро. С. 77.

Там же. С. 184.

Сорокин В. Mea Culpa?..

Смирнов И. П. Владимир Сорокин. «Путь Бро».

Шевцов В. Указ. соч.

Александр Генис предложил формулу «западного постмодернизма» как суммы «авангарда» и «поп-культуры», в то время как «русский постмодернизм» есть сумма «авангарда» и «соцреализма» (*Genis A. A. Postmodernism and Sots-Realism: From Andrei Siniavsky to Vladimir Sorokin // Epstein M. N., Genis A. A., Vladiv-Glover S. (Eds.) Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture (Studies in Slavic Literature, Culture and Society 3). Oxford; New York: Berghahn. P. 203, 206).*

Ср.: *Смирнов И. П.* Новый Сорокин? С. 180.

Там же. С. 179.

Немзер А. С. Указ. соч. С. 548–550.

«В романе («Путь Бро». – Д. У.) все эмоции героев сдвинуты в сторону трансцендентного, но сорокинского имморализма в результате подобного смещения акцентов якобы в метафизику не стало ни меньше, ни больше, чем в прежних романах» (Из Е. Бумеранг не вернется: теплая машинерия и ледяной молоток (<http://www.srkn.ru/criticism/iz2.shtml>)).

Которого «внетекстовый» автор не отрицает; ср.: Кучерская М. Сорокин В.: «Многие будут плакать» (<http://polit.ru/article/2005/03/09/sorokin/>).

Narbutovic K., Sorokin V. G. Op. cit.

Смирнов И. П. Владимир Сорокин. «Путь Бро»; *Сорокин В.* Меа
Culpa?.. С. 5.

Сорокин В. Меа Culpa?.. С. 5. Ср. также: Соколов Б. Владимир Сорокин: Россия остается любовницей тоталитаризма (<http://grani.ru/Culture/Literature/n1.86612.html>).

Koschmal W. Ende der Verantwortungsästhetik? // Peters J.-U., Ritz G. (Hg.) *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur* (Slavica Helvetica 50). Bern: Peter Lang, 1996. S. 19–21.

Обермайр (*Obermayr B. Verfemte Teile eines Werkes...*) ссылается на предложенную Зассе и Шрамм формулу «субверсивное утверждение» (*Sasse S., Schramm C. Totalitäre Literatur und subversive Affirmation // Die Welt der Slaven. 1997. № 42 (2). P. 317*), которая в свою очередь инспирирована формулой «Subversion durch Affirmation» из издательской рекламы немецкого перевода «Сердце четырех» (*Sorokin V. G. Die Herzen der Vier. Roman / Übers. Th. Wiedling. Zürich: Haffmans, 1993*).

Сорокин В. Г. Голубое сало. С. 261.

Немзер А. С. Указ. соч. 2003. С. 250.

Laird S. Op. cit. P. 161.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 121.

Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. С. 57.

Подорога В. Голос письма и письмо власти // Тоталитаризм как исторический феномен. М.: Философское общество СССР, 1989. С. 110.

Там же.

Там же.

Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 85.

Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 261–262.

См.: *Добренко Е.* Преодоление идеологии: Заметки о соц-арте // Волга. 1990. № 11. С. 164–184.

Рыклин М. Время диагноза. М.: Логос, 2003. С. 226.

Там же.

Сорокин В. Процесс порождения текстов протекает у меня как контролируемый приступ эпилепсии. Интервью // *Топология Междустрочья*. 2003. 16 апреля. (Цит. по: *Марусенков М. П.* Абсурдистские тенденции в творчестве В. Г. Сорокина. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2010. С. 6.)

Lipovetsky M. Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos
Armonk. N. Y.: M. E. Sharpe, 1999. P. 205.

Кукулин И. Кошмары, ставшие классикой // Независимая газета. Ex Libris. 2001. № 26. С. 2.

Сорокин В. Текст как наркотик. Интервью // *Сорокин В.* Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 119.

Рыклин М. Террорологии. Тарту; М.: Эйдос, 1992. С. 100.

Рыклин М. Время диагноза. С. 213.

Там же. С. 219.

Там же. С. 231.

Сорокин В. Для писателя здесь – Эльдorado. Интервью для Time Out Москва (<http://www.timeout.ru/journal/feature/14452/>).

Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 263.

Искренняя благодарность Илье Кукулину за важные замечания и советы, пригодившиеся в работе над статьей.

1 Цит. по: *Генис А.* Страшный сон
(<http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.081703.asp>).

«В культуре для меня нет табу...» Владимир Сорокин отвечает на вопросы С. Шаповала // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998. С. 20.

Сорокин В. Текст как наркотик: интервью. Беседовала Т. Рассказова // *Сорокин В.* Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 121.

Сорокин В. Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном»: интервью. Беседовала О. Семенова // МК-Воскресенье. 2002. 21–27 июля. С. 4.

Сорокин В. Литература или кладбище стилистических находок // Ролл С. Постмодернисты о посткультуре. М., 1996. С. 123–124.

Uffelmann D. Led tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism // Lunde I., Roesen T. (Eds.) Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia Slavica Bergensia 6. Bergen, 2006. P. 109. (См. перевод этой работы в настоящем издании.)

Генис А. Чузнь и жидо: Владимир Сорокин // Генис А. Расследования_Два. М.: Подкова; Эксмо, 2002. С. 104–105.

Uffermann D. Op. cit. P. 109.

Сорокин В. Законы русской метафизики. Интервью Александра Вознесенского (<http://www.srkn.ru/interview/voznnesenski.shtml>).

Подробнее о зауми у Сорокина см.: *Марусенков М.* Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: Заумь, гротеск и абсурд. СПб.: Алетейя, 2012. С. 71–140.

Генис А. Страшный сон.

Сорокин не случайно говорит об этом романе как о поворотном в своей литературной эволюции: «Вообще этот роман во многом стал для меня поворотным: я завершил свой соц-артистский период и вышел к проблеме телесности в русской литературе» («В культуре для меня нет табу...» С. 17).

Генис А. Сказка для гностиков: В. Сорокин, «Путь Бро»
(<http://www.svoboda.org/ll/cult/0904/ll.091804-1.asp>).

«После того, как все частицы мира покинут мир и вернуться в плерому, материя вновь окажется в состоянии аморфного хаоса и прекратит свое существование (у Василида... финал космической драмы сложнее – это апокатастасис, „восстановление всего“»)» (Торчинов Е. Вступительное слово // Йонас Г. Гностицизм. СПб.: Лань, 1998 (http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/History_Church/Jonas/vs_sl.php)).

См.: *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 625–637.

См.: *Benjamin W. Critique of Violence // Benjamin W. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings / Ed. and Introduction by P. Demetz. Transl. by E. Jephcott. New York: Schocken Books. P. 277–300. О мифическом насилии см.: Ibid. P. 294–295.*

Сорокин В. День опричника. М.: Захаров, 2006. С. 33.

Там же. С. 38–39.

Ср., например, с наблюдениями Бориса Дубина, описывающего современную политическую ситуацию в России (до событий ноября-декабря 2011 года) как определяемую: 1) безальтернативностью, 2) всеобщей установкой на адаптацию и 3) «повсеместной имитационностью» политики. Власть освобождена от ответственности перед населением, а большинство населения считает себя свободным в той мере, в какой государство не вмешивается в повседневную экономическую и социальную жизнь. «В этом смысле свобода для российского большинства – это опека без „доставания“. Неагрессивная опека, пассивная опека с редкими знаками внимания... „негативная свобода“» – Дубин Б. В. Алиби всех: Плохое состояние как норма социальной жизни // Дубин Б. В. Россия нулевых: Политическая культура, историческая память, повседневная жизнь. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. С. 380.

Сорокин В. «В Мавзолее должен лежать Иван Грозный»: Владимир Сорокин о своей новой книге // Коммерсант. 2008. 22 августа. № 149.

Сорокин В. «Я литературный наркоман, но я еще умею изготавливать эти наркотики». Беседовала Н. Кочеткова // Известия. 2004. № 170. С. 11.

Ср. рассуждения Павла Пепперштейна о «теле текста конгруэнтном „телу препарата“» в предисловии к книге Томаса Де Куинси «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» (1822), изданной Ad Marginem в 1994 году – то есть когда Сорокин был очень близок к этому издательству. См. также: *Гланц Т.* Психоделический реализм: Поиск канона // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.

Сорокин В. «Я почувствовал, что сейчас пойду и просто-напросто убью его»: Интервью. Беседовал И. Рудик (<http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=1259>).

Staten H. How the Spirit (Almost) Became Flesh: Gospel of John // Representations. 1993. № 41. P. 35, 36, 43.

Различия между христианской и гностической интерпретациями отношений между Словом и плотью описывает Ф. Перкинс в книге «Гностицизм и Новый Завет»: существует явное сходство между приведенным фрагментом из Иоанна и гностическими текстами. Однако, хотя «взаимное влияние исключается, представление о воплощенном Логосе, становящемся инструментом божественного спасения, усвоенное в обеих традициях [христианской и гностической], может указывать на общий источник... Евангелист историзирует божественное откровение, однозначно идентифицируя Слово с фигурой Христа из Назарета. Гностический и апокалиптический дуализм проблематизируют присутствие божественного спасителя в материальном мире. Не стоит вчитывать в четвертое евангелие стоическую или платоническую интерпретацию Логоса как рационального принципа, организующего космос. Гностическое мифологизирование предлагает монистический взгляд на происхождение „нижнего“ (материального) мира, в котором манифестации спасителя играют ключевую роль. С этой точки зрения пролог Евангелия от Иоанна предлагает многообразие форм манифестации спасителя в космосе, не фокусируясь на единичных моментах творения и воплощения» (*Perkins Pheme. Gnosticism and the New Testament. Minneapolis: Fortress Press, 1993. P. 114*).

Staten H. Op. cit. P. 43.

Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном». С. 4.

Staten H. Op. cit. P. 38.

Слотердайт П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева.
М.: АСТ; Екатеринбург: У-Фактория, 2009. С. 333.

Там же. С. 306.

Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem: 1999. С. 55.

Staten H. Op. cit. P. 50.

Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection / Transl. by L. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. P. 209.

Staten H. Op. cit. P. 50.

Цит. по: *Mulder A.-C. Divine Flesh, Embodied Word: Incarnation as a Hermeneutical Key to a Feminist Theologian's Reading of Luce Irigaray's Work.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 94.

Agamben G. Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life / Transl. by D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 122. Агамбен добавляет: «Неожиданный переход экс-коммунистической элиты к крайнему расизму (как показала сербская программа „этнических чисток“) и возрождение фашизма в новых формах в Европе – также находят свои корни в этой зоне неразличимости» (Ibid.).

Ibid. P. 124.

Гройс Б. Московский романтический концептуализм (1979) // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 274.

Подробный аналитический обзор различных теорий ритуала см. в:
Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика.
М.: РГГУ, 2012.

Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002.

Гройс Б. Московский концептуализм, или репрезентация сакрального (1991) // Гройс Б. Указ. соч. С. 306.

См.: *Деррида Ж. Призраки Маркса*. М.: Logos-altera, 2006.

На эту в широком смысле стилистическую зависимость пародийно-критической работы от своего материала указывал еще Ю. Тынянов в своей теории литературной эволюции: «Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое» (Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 274). Если приложить эту схему к недавней смене исторических эпох, можно обнаружить следующую проблему: мысль и стиль, привыкшие к пародийному типу критики советской культуры, в постсоветский период были вынуждены вновь и вновь реанимировать ее призрак для того, чтобы получить право на существование, обрести пространство для привычного критического маневра, который в действительности лишь подготавливал почву для ее последующей апологетики. В результате возникала парадоксальная ситуация, когда пародия не столько расчищала место для дальнейшего движения, сколько, наоборот, оказалась заинтересована в воспроизводстве прошлого, являющегося ее *raison d'être*. Согласно этой логике окончательная смена знака в отношении к советскому прошлому, произошедшая в середине 2000-х годов, была предопределена тем типом критики, который стал доминировать с конца 1980-х годов, но своими корнями уходил в стилистические и идеологические приемы соц-арта, концептуализма, повседневной поэтики стёба. Речь, естественно, не идет о том, чтобы вменять ныне существующий национал-патриотический консенсус в вину Комару и Меламиду, Булатову или Пригову. Речь идет о том, что характерная для позднесоветской эпохи критика *советского* оказалась не слишком продуктивной и, скорее наоборот, лишь способствовала его частичному возвращению. Глядя на поэтику серии «Ностальгический соцреализм» (начало 1980-х) Комара и Меламида в ретроспективе «Старых песен о главном» (1996), становится видно, как критическая деконструкция прокладывает дорогу последующему позитивному конструированию. Точно так же «Фундаментальный лексикон» (1986) Брускина словно уже очищал от изначального идейного контекста и эстетически мифологизировал словарь советской культуры, подготавливая его для будущей патриотической реактуализации.

Последнее происходит в значительной части либерально ориентированной критики, диагностирующей содержательную ресоветизацию и даже ресталинизацию современной российской власти и общества, что лишь воспроизводит прежний язык описания советского режима и мешает увидеть в нынешнем режиме симбиоз национал-патриотической популистской политики и неолиберальных социоэкономических практик. О закреплении переходного характера постсоветской культуры и «институционализации переходности» см.: *Oushakine S. In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia // Europe-Asia Studies. 2000. Vol. 52. № 6. P. 991–1016.*

Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 113. См. также: *Липовецкий М.* Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 424, 440–444.

Липовецкий М. Указ. соч. С. 441.

Сорокин В. Меа Сипра?: я недостаточно развращен для подобных экспериментов // Независимая газета. 2005. 14 апреля. № 13. С. 5.

См. также опубликованную в данном сборнике работу Андреаса Ляйтнера «Низвержение в счастье: „Тридцатая любовь Марины“», в которой сходные выводы о характерной для Сорокина критике социально-дискурсивного измерения речи делаются через сопоставление его языковой рефлексии с философией языка М. Хайдеггера. Если язык (*Sprache*), согласно Хайдеггеру, является «домом бытия», то социально мотивированная, исторически контекстуализированная, стилистически и идеологически специфицированная «молва» (*Gerede*) «характеризуется утратой исконно-подлинной связи с бытием» (Ляйтнер А. Низвержение в счастье...).

Здесь можно вспомнить знаменитое концептуалистское предупреждение Ильи Кабакова: «Не влезай в центр – убьёт!» Убьёт, потому что это место в центре уже занято, занято тем, что и выступает главным агентом *у-топического* разрушения, – принципиальным несоответствием эйдоса и вещи, духа и формы.

Липовецкий М. Указ. соч. С. 251.

О содержательной полноте процедуры отрицания см.: *Кожев А.* Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос, 1998; *Адорно Т.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

Сам Сорокин описывал это «ритуальное жертвоприношение» в терминах поп-артистской игры, захватывающей в свое силовое поле все пространство культуры: «Но благодаря картинам Булатова... я вдруг увидел формулу: в культуре поп-артировать можно все. Материалом может быть и „Правда“, и Шевцов, и Джойс, и Набоков. Любое высказывание на бумаге – это уже вещь, ею можно манипулировать как угодно. Для меня это было как открытие атомной энергии» – Владимир Сорокин: самое скучное – это здоровые писатели. Интервью с С. Шаповалом (<http://www.srkn.ru/interview/vladimir-orokin-samoe-skuchnoe-eto-zdorovye>). Как правило, в центре внимания исследователей оказываются механизмы концептуалистской или поп-артистской игры, меня же интересует выделяемая ею «атомная энергия» и ее носитель, – то, что остается после деконструкции или, если быть точнее, то, что является ее эффектом.

См.: *Жирар Р.* Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000; *Он же.* Козел отпущения. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.
С. 96.

Сорокин В. Г. Текст как наркотик // Сорокин В. Г. Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 119.

Сорокин В. Г. Геологи // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998. С. 425.

Сорокин В. Г. Роман // Там же. Т. 2. С. 356.

Сорокин В. Литература или кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Руслана Элинина, 1996. С. 125.

Об этом см.: *Леви-Стросс К.* Тометизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008. С. 143–455.

Платон. Кратил // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 617–618.

Рыклин М. Террорологии II // Рыклин М. Террорологии. М.; Тарту: Эйдос, 1992. С. 185–221.

Там же. С. 206.

Там же.

Липовецкий М. Указ. соч. С. 412.

Laird S., Sorokin V. Vladimir Sorokin (b. 1955) // Laird S. (Ed.) Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers. Oxford, 1999. P. 144.

Рыклин М. Медиум и автор // Рыклин М. Время диагноза. М.: Логос, 2003. С. 213–236.

Если пытаться выделить доминирующую языковую функцию в поэтике Сорокина, опираясь на их классификацию, предложенную Р. Якобсоном, стоит говорить скорее о функции метаязыковой, нежели поэтической. Внимание на структуре сообщения (его стилистической фактуре) концентрируется исключительно для того, чтобы, – разрушив его тем или иным способом, – обнажить структуру языкового кода, стоящего за приемами производства данного сообщения (его стилистической фактуры), – см.: *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 197–203.

Сорокин В. Г. Роман. С. 298. Ср.: «В момент наибольшего предсмертного напряжения свободы Роман в наибольшей степени подчиняет себя фундаментальным правилам функционирования языка» – *Гройс Б.* Русский роман как серийный убийца // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 440.

Там же.

Напоминающей манеру де Сада и ее анализ у Р. Барта, прочитавшего ее именно как превращение телесных перверсий и фрагментаций в торжество универсального языкового порядка над органическим и случайным. См.: *Барт Р.* Сад, Фурье, Лойола. М.: Праксис, 2007. С. 159–224.

См.: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы, 1984. С. 19–53.

Типичным примером такого экспрессивного прорыва к запредельному служат «Письма Мартину Алексеевичу», составляющие часть 5 «Нормы» (Сорокин В. Г. Норма // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. С. 185–215). Ритуальную экстатику впавшего в сакральную ярость пенсионера («Здравствуйте Мартин Алексеавич! Я тебя ебал гад срать на нас говна. Я тебя ебал гадить нас срать так. Я тега егал могол срать на нас говда. Я тега егад могол сдат над мого» – Там же. С. 209) можно сопоставить с тем, как Ж. Батай описывает разрешаемый через прорыв в «сокровенное» кризис социальной коммуникации: «Сокровенность невозможно выразить связной речью. Говорить непомерно выпренно, стискивая зубы и рыдая, давая выход своей злобе; перескакивая мыслью с пятого на десятое, без начала и без цели... яриться до рвоты... все это лазейки, которыми она (сокровенность. – И. К.) пользуется» – Батай Ж. Теория религии // Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 72.

Или как в том же ключе рассуждают о тотальных инсталляциях Ильи Кабакова сам художник и В. Тупицын, см.: *Тупицын В. Беседа о коммунальности // Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 13–32.*

Тэрнер В. Ритуальный процесс: структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и миф. М.: Наука, 1983. С. 197–198. Речь идет о том же центре, – куда запрещено «влезать», потому что «убьет», – о котором говорится в концептуалистском лозунге Кабакова: этот центр, заключающий в себе силы негативности, отрицающие структурную организованность социума, выступает как условие самой возможности этой нормативной организованности.

См.: *Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации* // *Якобсон Р. О. Избранные работы*. М.: Прогресс, 1985. С. 319–330.

Сорокин В. Г. Очередь // Указ. соч. Т. 1. С. 406.

Uffelmann D. Лед тронулся: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism // Lunde I., Roesen T. (Eds.) *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia*. Bergen, 2006. P. 109. (См. перевод этой статьи в настоящем сборнике.)

Сорокин В. Норма. С. 224.

Там же.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 1997. С. 256–274.

Сорокин В. Пир // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Ad Marginem, 2002. С. 303–349.

Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Литературная газета.
1995. 1 февраля. С. 5.

Дмитрий Голышко-Вольфсон считает, что Сорокин последовал за нараставшей в тот момент неотрадиционалистской модой (*Голышко-Вольфсон Д.* Копейка и изнанка идеологии // *Искусство кино*. 2003. № 1. С. 95), в то время как Марина Аптекман утверждает, что он пародирует эту моду на национал-патриотическую мифологию (*Аптекман М.* Kabbalah, Judeo-Masonic Myth and the Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody // *Russian Review*. 2006. Vol. 65. № 4. P. 670–680). См. также рецензию И. П. Смирнова (*Смирнов И.* «Путь Бро» Владимира Сорокина // *Критическая масса*. 2004. № 4. С. 41–44) и ответ на нее В. Сорокина (*Сорокин В.* Mea culpa? «Я недостаточно извращен для подобных экспериментов» // *Независимая газета. Ex Libris*. 2005. 14 апреля (http://exlibris.ng.ru/tendenc/2005-04-14/5_culpa.html)).

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. С. 257–258.

Uffelman D. Op. cit. P. 120.

Сорокин В. Путь Бро // Он же. Трилогия. М.: Захаров, 2006. С. 178.

Uffermann D. Op. cit.

Смирнов И. Указ. соч. С. 43.

Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 96.

Там же. С. 95.

Сорокин В. 23 000 // Он же. Трилогия. С. 684.

В своей «Психодиахронологике» И. П. Смирнов описывает прозу Сорокина как конец литературы, поскольку постмодернизм рассматривает все возможные темпоральные проекции истории (включая будущее) как уже имевшие место (Смирнов И. П. Психодиахронологика: психоистория русской литературы от романизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 317–348). Я солидарен с этим диагнозом, но не с его основаниями. Моя оптика преодоления литературной традиции исходит не из постмодернистской логики (и провозглашаемого ею конца истории), но скорее из консервативной логики языка (и драматических отношений между грамматикой языка и риторикой дискурса).

Сорокин В. Mea culpa?

Вспомним предложенный Сорокиным образ литературы как «кладбища стилистических находок» – Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Руслана Элинина, 1996. С. 120.

О *перформансе* как «отсутствии всех искусств» ср.: *Майер Х.* Перформанс как насилие // *Художественный журнал.* 1998. № 19–20. С. 22–25. Ср.: «Если театр является местом встречи всех видов искусства, то перформанс – демонстративным отсутствием всех искусств, т. е. их насильственным удалением» (Там же. С. 23). В этом смысле выступления Сорокина представляют собой переходный феномен между поэтическим чтением и перформансом. В перспективе узуса поэтического чтения здесь тем не менее можно было бы говорить именно о перформансе, поскольку Сорокин лишь в редких случаях прибегает к классической декламации текста, которая, например, лежит в основе чтений Пригова (о советской традиции «художественного чтения», выходящего за рамки собственно чтения и включающего в себя театральные или музыкальные элементы, ср.: *Верховский Н.* Книга о чтецах. Очерки развития советского искусства художественного чтения. М.; Л.: Искусство, 1950; а также: *Артоболевский Г.* Очерки по художественному чтению. Сборник статей. Пособие для учителя / Под ред., [со вступ. статьей] и с доп. С. И. Бернштейна. М.: Учпедгиз, 1959. Пригов примыкает к традиции советского «чтеца» (от Маяковского до Качалова и Артоболевского) – благодаря разнообразию модусов чтения он выступает как декламатор, обладающий множественной личностью; поэтому в его случае не следует говорить об «устных перформансах» (*Hirt G., Wonders S. Nachwort // Prigow D. Der Milizionär und die Anderen: Gedichte und Alphabete. Leipzig: Reclam, 1992. S. 198*). Если стремиться вписать Сорокина в русскую декламаторскую традицию – что не является здесь моей задачей, – то ближе всего он окажется к символистам.

Об имитации соцреалистических типов повествования в вышедшем в 1992 году «Сборнике рассказов» (М.: Русслит), ср.: *Roll S. Stripping Socialist Realism of its Seamless Dress: Vladimir Sorokin's Deconstruction of Soviet Utopia and the Art of Representation // Russian Literature. 1996. Vol. XXXIX. № 1. P. 65–77.*

К этому тексту, кстати, охотно обращаются и лингвисты (ср. иллюстрирующие примеры в работе: *Berger T. Überlegungen zur Deixis im Russischen* // Hartenstein K., Jachnow H. (Hg.) *Slavistische Linguistik* 1990. München: Sagner, 1991. S. 9–35.

Ср. платоновскую концепцию мимесиса в изложении Деррида: *Derrida J. La dissémination. Paris: Éd. du Seuil, 1972.*

Прочтение этого текста у Деррида восходит к семинару «Double Séance» 1970 года; оно было опубликовано в *La dissémination* (1972).

Об этом: *Johnson B. Translator's introduction // Derrida J. Dissemination / Transl. by Johnson B. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. VII–XXXIII. Ср., «В „Двойном сеансе“ Деррида совершает своеобразный „pas de deux“ – одновременно танец двойственности и разрушения бинарности, разворачивающийся вместе с историей определенной интерпретации мимесиса» (P. XXVII).*

Под мимированием с опорой на Жана Пиаже понимается имитация, возникающая у маленьких детей под воздействием телесного возбуждения. В отличие от немецкого глагола «mimen» (играть, быть актером) здесь речь не идет о сознательной имитации. Ср. также понятие «социального мимесиса», разработанное учеными-педагогами Г. Гебауэром и К. Вульфом (*Gebauer G., Wulf Ch. Soziale Mimesis // Wulf Ch. (Hg.) Ethik der Ästhetik. Berlin: Akademie-Verlag, 1994. S. 75–84. Ср.: «Выражение „мимесис“ означает создание мира и часто также созданный мир, но всегда так, чтобы чувственно существующий второй мир соотносился с первым миром. Это отношение часто носит перформативный характер: оно конституируется социальными актами. Выражение „социальный мимесис“ призвано подчеркнуть, что второй мир создается в каком-то медиуме через общественные действия» (в качестве возможных медиумов названы: «жест, звук, письмо, сценическое исполнение, живопись, изобразительное действие, ритуал» – Ibid. S. 80). Хотя это разделение на два мира не совпадает с разобранными ниже концепциями мимесиса/мимирования, здесь затронуты два важных для нас момента: перформативный и медиальный моменты социального мимесиса. *Derrida J. Op. cit. P. 248* (цит. по: *Деррида Ж. Двойной сеанс / Пер. Д. Кралечкина // Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 272*).*

В отличие от Ролл, которая, опираясь на работу «Симулякры и симуляцию» Жана Бодрийяра, обнаруживает в текстах Сорокина автореференциальность, я хотела бы подчеркнуть их референциальный характер в описанном выше смысле. Ср.: *Roll S. Op. cit. P. 74*: «Мы уже видели, что сорокинская деконструктивистская техника связана с характерным для него полным уничтожением референта и заменой последнего на языковой знак. Это производит специфическую языковую ситуацию, в которой речь может до бесконечности воспроизводить саму себя, удваивать себя, порождая территорию дискурса исключительно для того, чтобы продемонстрировать, что нет никакой реальности, с которой бы она соотносилась, для того чтобы показать, что письмо – это репрезентация бесконечной игры знаков, которая сопротивляется любому закрытому горизонту и любому сближению с каким-то фиксированным значением». Данное здесь описание языковой автореференциальности справедливо для авангардистских поэтик и соотносится с поэтической функцией по Якобсону; если же связывать вопрос о языковой (авто)референциальности с постмодернистским творчеством Сорокина, то дерридианский подход, на мой взгляд, следует предпочесть бодрийяровской культурной критике. Об общем сродстве русских концептуалистов и постструктуралистской философии ср.: *Maÿer X. Указ. соч. С. 24*; *Weitlaner W. Aneignungen des Uneigentlichen, Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst der Postmoderne (Teil I) // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. № 41. S. 147–202*; *Idem. Aneignungen des Uneigentlichen, Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst der Postmoderne (Teil II) // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. № 42. S. 189–235*. Вайтланер, кроме того, указывает на значение дерридианской критики фоноцентризма для концептуалистских стратегий «развоплощения» (*Entleiblichung*). Здесь же показан путь поздней русской рецепции (в 1990-е) постструктуралистского толкования платоновской концепции мимесиса (начиная с «Логики смысла» [1969] Жюль Делёза и затем «Фармации Платона», вошедшей в «Диссеминации» Деррида).

Впрочем, именно в случае соцреализма представление о внешней референции может быть релятивизировано. Стоит лишь вспомнить требование об установке на красного Толстого (*aemulatio* реализма XIX века советской прозой), которое оборачивается своего рода мимированием реализма уже в тех текстах сталинской эпохи, которые Сорокин позднее использует как образцы и чье протомимирование мимесиса становится для него важной школой. О соцреалистической неоклассицистской архитектуре как «имитации имитации» см.: *Weitlaner W.* Op. cit.

Единственный известный мне разбор выступлений Сорокина можно найти в скорее фельетонной антисорокинской публикации И. Левшина (*Левшин И. Этико-эстетическое пространство Курносова-Сорокина // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 283–288: «Меня волнует его поведение как прием», – пишет критик, выражая при этом надежду, что Сорокин прекратит «дальнейшую деятельность <...> в этом направлении», обнарудует личность настоящего автора, а судить о своем поведении как «произведении искусства» предоставит публике – Там же. С. 283, 288; в этом же тексте в связи с Сорокиным возникает и понятие «художественной акции»).*

См.: Ямпольский М. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Там же. С. 23.

Там же. С. 19.

Ср. также: *Левшин И.* Указ. соч. С. 283: «Что входит в легенду о Владимире Сорокине? То, что он играет на досуге (или на рояле) мазурки Шопена, что тексты свои сам не читает», – хотя здесь не совсем понятно, имеется ли в виду именно публичное чтение вслух.

Такое обозначение использует Подорога (цит. по: *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 19).

Подорога В. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой // Логос. 1993. № 4. С. 141.

Она сопоставима с обозначением Данилкиным этого явления как «метадискурса»: *Данилкин Л.* Моделирование дискурса (по роману Владимира Сорокина «Роман») // Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат / Отв. ред. О. Гончарова. СПб.: Изд-во РХГИ, 1996. С. 155–159.

Влияние этого гротескно-«низкого» места на конкретную мотивику текстов (секс, дефекация, копрофагия) в выбранной здесь перспективе можно считать сопутствующим обстоятельством. Интересно, однако, что (бахтинское) сопряжение живота (как синекдохи телесного низа) и головы, которое и имеет место в чрево-вещании, принадлежит к основам перверсивной мотивики (ср. рассказ «Обелиск» или «Месяц в Дахау»). При этом кулинария, немаловажная в реальной жизни прекрасного повара Сорокина, в текстах остается скорее на периферии.

В связи с немым мимированием артикуляции в творческом процессе поэта-символиста ср. следующее описание: «Вл. Пяст иногда сочиняет стихи без помощи произнесения, но в этом случае он мысленно производит во всей полноте соответствующие сочиняемому тексту артикуляции» – *Бернштейн С. Стих и декламация // Русская речь (новая серия) I. Л., 1927. С. 18.*

«Реализация речи через говорение и сопроводительные жесты» –
Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. 3. Aufl. Stuttgart: Steiner,
1990. S. 527.

Самостоятельность сорокинского перформанса часто оказывается закамуфлирована вербальным сопровождением (соответствующим узусу поэтических чтений). К сожалению, формулировка Бранга о требующих решения исследовательских задачах сохраняет актуальность и по прошествии целого десятилетия: «Чего по-прежнему недостает как в советском, так и в западноевропейском литературоведении, так это полноценной интеграции проблематики декламации в поэтологическую и литературоведческую исследовательскую работу» – *Brang P. Das klingende Wort: zur Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland* Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1988. S. 29.

Ср.: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss., 1978. S. 333 ff; а также: *Brang P.* Op. cit.

Среди записей голосов прозаиков представлены такие имена, как Пильняк, Форш, Леонов, Вересаев (см. об этом: Ibid. S. 11). Лишь позднее, в 1930-е годы, когда соцреалистический роман вышел на позиции ведущего жанра, художественное исполнение прозы стало более важным. Появление интереса к чтению прозы можно отметить в «Вечерах рассказа» А. Я. Закушняка (с 1924 года), в которых артист, получивший известность еще до революции со своими «Вечерами интимного чтения» (1910–1914), в свободной беседе с участием аудитории исполнял повествовательные тексты Мопассана, Твена, Гоголя, Толстого и других писателей (см.: *Верховский Н.* Указ. соч. С. 104).

Бернштейн С. Указ. соч. С. 19. Ср.: *Brang P.* Op. cit. S. 17 – о проводимом Эйхенбаумом различии между «декламативным, риторическим», «напевным» и «говорным» типами интонации в «Мелодике русского лирического стиха» (1922).

«Чтение своих стихов вслух вызывает у нее крайне неприятное чувство, доходящее почти до степени страдания» (*Бернштейн С. Указ. соч. С. 14*).

Там же. С. 12.

Декламация стихотворений (скандирующая, патетически-экспрессивная или нараспев, напоминающая церковные песнопения) сохраняет в России актуальность по сей день. Возможно, ее жизнеспособность в советское время (от Маяковского до таких неоавангардистов, как Евтушенко или Вознесенский) связана с тем, что она восходит к искусству декламации панегирика XVIII века (например, в таких придворных жанрах, как ода). О распеве как наследии французского классицизма см.: *Brang P. Op. cit. S. 41.*

Пригов владеет всеми названными выше регистрами из типологии Эйхенбаума. Он нередко читает нараспев (как пономарь или же в манере советского чтеца и ученика ленинградского Кабинета изучения художественной речи Г. В. Артоболевского; о стремлении последнего «омузыкаливать чтение» см. предисловие Бернштейна к книге: *Артоболевский Г. Указ. соч. С. IX*), однако в первую очередь он пользуется декламативно-риторическим типом исполнения. Декламации Пригова по большей части следуют правилам античного красноречия (ср., например, «De oratore» Цицерона, книга III, 216 ff).

В связи с вопросом риторического *pronunciatio* не имеет значения, исполняет ли Пригов по-актерски вымышленную роль, играет с «имиджами» или позволяет говорить и самовыражаться некоему реальному лицу Д. А. Пригову. Вопрос притворства (Пригов говорит с позиции женщины, гомосексуала, имитирует голос священника; о «персонажной технике» в московском концептуализме см.: *Weitlaner W. Op. cit.*) и истинной идентичности здесь несущественен. Пригов и Рубинштейн как представители московского концептуализма, к которому, по крайней мере в начале своей карьеры, причислялся и Сорокин, привлекаются здесь для сопоставления прежде всего потому, что они (наряду с самим Сорокиным) чаще всего выступают в немецкоязычных странах.

Здесь, согласно номенклатуре русских формалистов, речь идет о последней ступени деформации материала (о деформации письменного текста декламацией см.: Hansen-Löve A. Op. cit. S. 335).

Представляется, что всегда лишенный экспрессии стиль чтения Рубинштейна, равно как и невнятное бормотание Всеволода Некрасова, находится ближе к «негативному перформансу» Сорокина, чем экстатическая манера исполнения Пригова или его «крики-рецитации» (*Hirt G., Wonders S. Op. cit. S. 199*). И все же существует важное различие: у Сорокина варьирующиеся формы отказа от декламационного или экспрессивного устного слова не служат в первую очередь остранению исполняемого текста – они автономны.

Ср. также статью-мистификацию Левшина (*Левшин И. Указ. соч.*), в которой утверждается, что истинный автор сорокинских текстов – это некий А. Курносов, а Сорокин выступает лишь как их *исполнитель*.

Об этих понятиях Бернштейна см.: *Brang P.* Op. cit. S. 21.

По Лаусбергу (*Lausberg H. Op. cit. S. 139–140*), следующие «фазы обработки» делают материал произведением риторики: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* и *pronunciatio*.

Имманентно тексту – через неожиданные разрывы в графическом облике, или в стиле, или на уровне тематики, или в результате взаимного несоответствия стиля и семантики. Но такое разъятие с задействованием семантического уровня является менее специфическим и новаторским.

Ср.: *Hansen-Löve A.* Op. cit. S. 334 ff. Ср. также воззрение представителей «слуховой филологии», которая, конечно, связывает акустические и графические феномены куда менее гибко, чем это характерно для подхода структуралистов: «Сиверс был убежден, что в тексте стихотворения <...> уже заложены формы звучания <...>. Таким образом, для каждого произведения могло существовать только одно правильное, соответствующее его структуре звуковое воплощение» (*Brang P.* Op. cit. S. 13). Этот произошедший прежде всего в Германии в начале XX века подъем лингвистического фоноцентризма, как известно, оставил определенный след в России (среди формалистов главным образом у Эйхенбаума). Бранг продолжает, вставляя цитату из представителя ранней русской фонологии Щербы: «Лишь перевод в устность, так полагал Сиверс, позволяет „правильно угадывать замысел автора“» – Ibid. S. 15. Ср.: *Щерба Л.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. 1. «Воспоминание» Пушкина // *Русская речь I* / Ред. Щерба Л. Пг.: Изд-во фонетического института языков, 1923. С. 25.

Так, для сорокинских чтений характерно выступление автора не с тем текстом, который планировался изначально (ср. ниже пример 4). –

Напротив, эстетическое восприятие текстовых артефактов Сорокина представляет собой, прежде всего в силу консерватизма российской аудитории, колоссальную проблему (также актуальную для Пригова и Рубинштейна, которые, однако, структурированностью своих выступлений и их сбалансированностью с артефактом неизменно заботятся об эстетической ауре своих текстов). Ср., например, негодующую реакцию Левшина на дистанцирование Сорокина от своих текстов (приводится цитата: «Я не ощущаю себя автором этих произведений»), заставляющее «затянувшийся перформанс Сорокина» разоблачать как «подлог». Разоблачение состоит в буквальной реализации этого дистанцирования, состоящей в том, что сорокинские тексты реально приписываются другому автору (Курносому). Эта мистификаторская подмена подлинного автора текстов примечательна как попытка сгладить несоответствие между презентацией тела автора с его (ущербной) риторикой – и текстами.

Ср. указание Бернштейна на отсутствие определенности в графическом облике письма в связи с (происходящей на различных языковых уровнях) конкуренцией между вариантами чтения или интерпретации (как, например, при анжамбемане): «Иначе обстоит дело при восприятии стихотворения вне материального звучания: здесь читатель имеет возможность учесть сразу обе борющиеся тенденции, отвлекаясь от чрезмерной конкретизации фонического материала». – *Бернштейн С.* Указ. соч. С. 19.

См.: *Franck C.* Catalogus haeticorum. Ingolstadt: Schneider, 1576.
S. 471.

Цит. по: *Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 21. Aufl. Berlin; New York: De Gruyter, 1975. S. 56.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М.: ГИС, 1955. С. 591.

«Элиминировать тембр голоса и мелодику можно и без помощи этого крайнего средства – путем шепотного произношения» – *Бернштейн*
С. Указ. соч. С. 25.

Cp.: Sasse S. Gift im Ohr. Beichte, Bekenntnis und Geständnis in Vladimir Sorokins Texten // Burkhart D. (Hg.) Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. Die Welt der Slaven. Sbd. 6. München: Sagner, 1999. S. 127–137.

Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 373. Так, Анненский пишет: «Но есть души, робкие от природы. Их наши мрачные и злые годы сделали уж совсем шепотными. Б. Дикс (два небольших сборника) говорит и даже поет, точно персонажи в „L'intruse“ Метерлинка, – под сурдину». К «шепотным душам» причисляются также Д. И. Коковцев и М. Гофман.

Зоргенфрей В. Александр Александрович Блок // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 127–128. См. также: *Brang P.* Op. cit. S. 67. Ср. также описание Корнеем Чуковским голоса Блока как «глухого, монотонного, безвольного» (*Ibid.*).

Блок А. Русские денди // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М.: Правда, 1971. С. 414.

Brang P. Op. cit. S. 70, 68.

По устному сообщению Д. А. Пригова (5 сентября 1997), поначалу Сорокин вообще не читал своих текстов в России, затем читал медленно, невыразительно и вяло; читать вслух он начал прежде всего по причине поездок за границу примерно с 1989 года.

Согласно Сабине Хэнсен, в 1980-е годы в Москве Сорокин предпочитал поручать исполнение своих текстов другим, например Андрею Монастырскому, который читал их в манере шамана-заклинателя.

Weitlaner W. Op. cit.

К проблеме документирования перформансов и акционизма следовало бы подходить, систематически используя имеющиеся сегодня средства. Начатая Бернштейном фонотека голосов поэтов (250 валиков; ср.: *Brang P.* Op. cit. S. 11), пополнение которой, к сожалению, перестало быть возможным в 1930-е годы, оказывается здесь первопроходческим достижением. Ср. концепцию энциклопедически-практического приложения к проекту глоссария русского поставангарда, подготовленного рабочей группой в Москве в сентябре 1997 года по случаю проведения в РГГУ конференции «Перформативность и перформанс в русской культуре».

В большинстве случаев я или сама побывала на этих выступлениях, или смогла расспросить о них зрителей, слушателей или переводчика. Хотела бы здесь поблагодарить Йоханну Ренату Дёринг-Смирнову, Сабину Хэнсген, Барбару Киндл, Дмитрия Александровича Пригова, Дирка Уффельманна, Вольфганга Вайтланера и Томаса Видлинга.

Похоже было построено чтение «Концерта» в стиле пения былин, состоявшееся в Констанце летом 1997 года.

Cp.: *Smirnov I.* Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins // Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. S. 65–73.

Об апроприации у Сорокина и в целом у московских концептуалистов
см.: *Weitlaner W. Op. cit.*

Dissimulatio в классической риторике – это «приватная» форма иронии. Это «утаивание собственного мнения» (Lausberg H. Op. cit. S. 446–447). Рекомендация применять *dissimulatio artis* (утаивание красноречия) несколько раз приводится в *Institutionis oratoriae* Квинтилиана как тактика ведения речи (например: II, 17, 6, или XII, 95).

На значение в восточной ортодоксии (пророческого) заикания, обнаруживающего связь с негативной философией того же Дионисия Ареопагита, мне любезно указал Дмитрий Захарьин. В какой мере *перформанс-бормотание* Сорокина или его молчание с «мистическим» эффектом (*tyein* – «молчать» по-гречески) можно рассматривать в этом апофатическом контексте, нужно исследовать дополнительно. Захарьин, предполагая, что Сорокин выстраивает «свою личность как личность православного пророка», все же справедливо оговаривается: «Только он, конечно, пародирует самого себя и различные формирующие менталитет дискурсы» (цит. по письму, адресованному мне, от 10 октября 1997). О Сорокине как пророке «новых русских» см. ниже.

Как противоположный пример выступает Пригов, который всегда остается автором. О феномене «эха личного тона» у Пригова как «за фасеточными поверхностями языкового медиума симуляции» не «без остатка исчезающего человека» см.: *Hirt G., Wonders S. Op. cit. S. 196.*

См.: Ямпольский М. Указ. соч. С. 96.

Вероятно, лишь частые выступления на Западе привели к становлению чревовещательского и двойнического перформанса.

Интересно, что именно эта модель переворачивается у Левшина (см.: *Левшин И. Указ. соч. С. 287*) в мистификационной модели Сорокина – Курносова: эзотерик Курносов как подлинный автор текстов, которые читает Сорокин, присутствует на большинстве этих (проходящих в России) выступлений, сидя в последнем ряду. Следовательно, в мистификации Левшина перформирующий (в России и без переводчика) Сорокин сам снабжается своего рода демоном, который как бы магнетически управляет своей марионеткой из-за кулис («Не мог оторвать глаз от задумчивого юноши <...>» – Там же. С. 288). С этим хорошо сочетается и указание на «высшее техническое образование» Курносова и на его занятия сверхчувственными силами (с опорой на Гурджиева и Кастанеду).

Ср.: *Hansen-Löve A.* Op. cit. S. 335: «В противоположность зыбкости структуры текста, декламация – это всегда окончательное решение против других возможных интерпретаций, то есть иерархизация и подчинение тех факторов, которые в ней не работают как доминирующие».

Derrida J. Op. cit. P. 229.

Ibid. P. 233–234.

Деррида (Ibid. P. 225) говорит, ссылаясь на Малларме, о «жестикуляционном письме» пантомима.

В том числе – и прежде всего – в форме устной речи.

Ямпольский М. Указ. соч. С. 18–51.

Cp.: *Drubek-Meyer N. Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration.* München: Sagner, 1998.

«Первичным во всей этой сложной миметической цепочке, транслирующей и перекодирующей телесную моторику „исполнителя“, будет немая гримаса, передергом своим обозначающая иллюзию референциальности. Звучащая речь здесь – не более как один из этапов миметической трансляции»; «Тела гоголевских персонажей ведут себя сходно с воображаемым телом мимирующего исполнителя-автора» (Ямпольский М. Указ. соч. С. 23, 19). Однако мы не можем целиком последовать за проблематичным смешиванием Ямпольским понятий «мимесис» и «мимирование», восходящим к тексту Деррида о Платоне и Малларме; например, в связи с «имитационностью поведения» Ямпольский рассуждает о «двойном мимесисе» (Там же. С. 51), что, однако, не совпадает с мимированием мимесиса.

При каллиграфическом переписывании Башмачкин беззвучно помогает себе губами. Для гоголевского героя, обладающего восприимчивостью к «извивам письма», само письмо – это механическое списывание, которое сопровождается рефлекторными конвульсиями при воспроизведении определенных букв. Переписчик у Гоголя так же сгибается под воздействием письма, как медиум Ансельм в «Золотом горшке» Э. Т. А. Гофмана.

Из Н. Берга; цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.: Московский рабочий, 1990. С. 440.

Ямпольский М. Указ. соч. С. 19.

Там же. С. 43; Бранг (*Brang P. Op. cit. S. 36*) приводит пример позитивной, утвердительной «не-вербальной декламации» с активным использованием средств мимирования. В 1792 году парализованный апоплексическим ударом Д. И. Фонвизин с помощью сопровождающего офицера «читал» у Державиных свою комедию «Выбор гувернера»: «Он подал знак одному из своих вожатых, и тот прочитал комедию одним духом. В продолжение чтения автор глазами, киваньем головы, движением здоровой руки подкреплял силу тех выражений, которые самому ему нравились» – *Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М.: Издание М. А. Дмитриева, 1866. С. 59.* Наполовину парализованный автор невольно становится здесь чревовещателем, пользующимся мимикой и жестиком для подтверждения звуковой материализации, обеспечиваемой кем-то другим. Телесное присутствие Фонвизина становится – пусть и в дефицитной форме – в качестве медиума (в значении Б) не-ироническим средством декламации.

См.: Ямпольский М. Указ. соч. С. 38.

«Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates» (1841).

Ямпольский М. Указ. соч. С. 40. Наводит на размышления совпадение сорокинского отказа от реализации речевого произведения в *pronunciatio* с той антириторической установкой, которая характерна для русского реализма XIX века. Возможное (пусть и симулированное, то есть «позитивно» ироническое) объявление о приверженности антириторике обнаруживается в некоторых недавних интервью Сорокина, когда он говорит о своем намерении принять наследство Толстого и т. п.

314

Там же.

В этой связи было бы интересно зафиксировать, с кем выступает Сорокин (выбор пола, телесной экспрессивности, национальности); поначалу доминировала связка выразительного Урбана и Сорокина как его негатива, существующего только через посредство своего чтеца-переводчика. Но есть и другой вариант, когда Сорокин становится демоном актера, читающего текст Сорокина, то есть исполняющего чужой, не созданный им самим текст (ср. пример 3). В качестве контрпримера можно снова назвать Пригова, который во время некоторых выступлений 1994 года спонтанно инструментализировал немецких славистов, включая их в свой перформанс как «вторые голоса» (одновременное чтение русского и немецкого текста). Здесь акцентируется подчиненность неподготовленного чтеца текста-перевода, которого Пригов едва ли посвящал в планируемый ход выступления и которому, реагируя на ситуацию, оставалось лишь спонтанно мимировать приговский речитатив.

При этом нужно учитывать, что воспринимаемый аудиторией текст генерируется как артефакт перевода на какой-то иной язык. В чтении такого типа подчеркивается исчезновение не только сорокинское экспрессивного тела, но и его (русского) текста.

Ср.: *Майер Х.* Указ. соч. С. 13–24.

См.: *Дёготь Е.* Киносценарий Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и поставангардном контекстах // *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin.* S. 223–228.

Дело, конечно, осложняется, когда Сорокин и Кулик осуществляют совместный проект («В глубь России», 1997), в котором среди прочего речь идет о погружении головы в вагину коровы.

О «двойной сексуальной идентичности» персонажей Сорокина см.: *Döring-Smirnov J. R. Gender Shifts in der russischen Postmoderne // Hansen-Löve A. (Hg.) Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 31. Wien: Sagner, 1992. S. 560.* О собственных пансексуалистских метафорах Сорокина см.: *Drubek-Meyer N. Rußland und Deutschland – Eine mißglückte Romanze. Interview mit V. Sorokin // Via Regia. Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation. 1995. Mai/Juni. S. 67–71;* речь здесь идет о разочаровании России выбором анального пути как пути объединения с Германией.

Ritter H. Die Souveränität ist schweigsam. Nachlassendes Bedürfnis, Mensch zu sein: Georges Bataille, der Philosoph der Überschreitung // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1997. September 10. P. 39.

Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, 1995. S. 109–112.

Курицын В. Свет нетварный // Литературная газета. 1995. 1 февраля.

Смирнов И. П. Оскорбляющая невинность (О прозе Владимира Сорокина и самопознании) // Место печати. 1995. № 7. С. 125–147.

Oesterle G. Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne // *Bänsch D.* (Hg.) Zur Modernität der Romantik. Stuttgart, 1977. S. 227–297; *Zelle C.* Ästhetik des Häßlichen: Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne in Europa // *Vietta S., Kemper D.* (Hg.) Ästhetische Moderne in Europa. München, 1997. S. 197–233.

Franke U. Das Hässliche // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Darmstadt, 1974. S. 1003.

Ibid. S. 1004.

Franke U. Das Hässliche. S. 1005.

Ibid.

Ibid.

Homann R. Erhaben, das Erhabene // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Darmstadt, 1972. S. 633.

Rosenkranz K. Ästhetik des Hässlichen. Leipzig, 1990.

Zelle C. Op. cit. P. 224–225.

Franke U. Op. cit. P. 1006.

Zima P. Die Dekonstruktion. Tübingen; Basel, 1994. P. 141; *Idem.* Moderne/Postmoderne. Tübingen; Basel, 1997. P. 266.

Маринетти, цит. по: *Baumgart Ch. Geschichte des Futurismus*. Reinbek, 1966. P. 170.

Jauß H. R. Die nicht mehr schönen Künste. München, 1968.

Franke U. Op. cit. P. 1006.

Краткий словарь по эстетике. М., 1963. С. 20–22.

Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева. М.: Политиздат, 1989.
С. 28.

Zima P. Die Dekonstruktion. Tübingen; Basel, 1994. S. 232.

Zima P. Moderne/Postmoderne. Tübingen; Basel, 1997. S. 361.

Адорно В. Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 71–72.

Там же. С. 76.

Смирнов И. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 332–337.

Obermayr B. Dichtung als Möglichkeit, sozusagen // Пригов Д. Собрание стихов. Т. 2. (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 43). Wien, 1997. S. 311 ff.

Deutschmann P. Dialog der Texte und Folter. Vladimir Sorokins «Mesjac v Dachau» // Götz Ch., Otto A., Vogt R. Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. et al., 1998. S. 329 ff.

Сорокин В. Сердца четырех. М.: Ad Marginem, 2001. С. 202.

Курицын В. Свет нетварный // Литературная газета. 1995. 1 февраля.

Smirnov I. Die Evolution des Ungeheuren. Versuch über Jurij Mamleev // Schreibheft. 1992. № 40. P. 150–152. S. 152.

Brockhoff A. «Schießt meine körper dicke bertha im himmel groß deutschland». Versuch über Vladimir Sorokin // Schreibheft. 1992. № 40. P. 136–143, S. 142.

Foucault M. Schriften zur Literatur / Aus dem Französischen von K. v. Hofer und A. Botond. Frankfurt/M., 1991. S. 98.

Об этом см.: *Deutschmann P.* Op. cit. Дойчман обнаружил в «Месяце в Дахау» смещенную «метафорику еды» и «сексуальную метафорику» для переносной сигнификации дискурсов. В. Курицын, напротив, подчеркивает «деметафоризацию» сорокинского языка (Курицын В. Указ. соч.).

Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München: Fink, 1994. S. 313.

В этом смысле показательно название пьесы Сорокина «Дисморфомания»!

Анри Бергсон в своем знаменитом трактате «Смех» (1900) описывает итерацию как типичный комический прием. Здесь также имплицитно подразумевается и бесконечное откладывание смысла, «iterabilité» (итеративность), описанные Ж. Деррида.

Roll S. Stripping Socialist Realism of its Seamless Dress. Vladimir Sorokin's Deconstruction of Soviet Utopia and the Art of Representation // Russian Literature. 1996. № 39. P. 74.

Цит. по: *Hoesterey I. Postmodern Pastiche. A Critical Aesthetic // The Centennial Review. 1995. Vol. 39. № 3. P. 495.*

Ibid. P. 496.

Сходное значение имело уже позднеантичное *cento*, пародия, сложенная из отдельных строк известных поэтов.

Jameson F. Zur Logik der Kultur des Spätkapitalismus // Huyssen A., Scherpe K. R. (Hg.) Postmoderne. Reinbek, 1986. S. 62.

Hoesterey I. Op. cit. P. 496–508.

Veldhues Ch. Gleich- und Gegenüberstellung. Intratextuelle und intertextuelle Bedeutung in der Literatur // Zeitschrift für Slawistik. 1995. № 40. S. 263.

Verweyen Th., Witting G. Die Parodie in der neuen deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt, 1979. S. 154–155.

Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 223.

Wiedling Th. Nachwort zu der deutschen Übersetzung // Sorokin V.
Roman / Aus dem Russischen übersetzt von Th. Wiedling. Zürich, 1995. S. 702.

Kasper K. Oberiutische und postmoderne Schreibverfahren. Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin // Zeitschrift für Slawistik. 1995. № 40. S. 29; см. также: *Idem.* Zur Frage der literaturgeschichtlichen Rezeption der «anderen Prosa» Rußlands // Zeitschrift für Slawistik. 1993. № 38. S. 70–78.

Cp.: *Burkhart D.* Intertextualität und Ästhetik des Häßlichen. Zu Vladimir Sorokins Erzählung *Obelisk* // Cheauré E. (Hg.) *Kultur und Krise. Rußland 1987–1997.* Berlin, 1997. S. 252–266.

Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, 1988. S.111.

Deutschmann P. Op. cit. S. 330–332.

Engel Ch. Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1997. № 43. S. 59.

Об этом см. статью Н. Друбек «Чрево-вещания Владимира Сорокина как перформанс в негативе», включенную в настоящий сборник. – *Примеч. ред.*

Broich U. A. S. Byatts «Possession» (1990) – ein Pastiche postmoderner Fiktion? // Horlacher S., Islinger M. (Hg.) Expedition nach der Wahrheit. Heidelberg, 1996. S. 622.

Zelle C. Op. cit. S. 233.

Zima P. Moderne/Postmoderne. Tübingen; Basel, 1997. S. 363.

См.: *Эпштейн М.* Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 2001. № 3. С. 208.

Автор искренне благодарен Евгению Добренко и Марку Липовецкому за критические замечания и дружеские советы, высказанные в процессе работы над текстом этого эссе.

Мы осмысляем авангард в семиотическом аспекте прагматики сообразно с новаторской концепцией М. И. Шапира (см. об этом: *Иоффе Д.* Прагматика и житнетворчество авангарда // *Res Philologica. Oost-Europese Studies* 23. Редакторы-составители А. С. Белоусова, И. А. Пильщиков. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2014. P. 487–507).

В его случае – текстуальным, а не телесно-поведенческим.

Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 18.

См.: *Mercks K. Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture» // Russian Literature. 1986. Vol. XX. № 4. P. 381–422. См. также: Крутойс В. П. Ян Мукаржовский: Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Эстетика и теория искусства XX века. М.: Государственный институт искусствознания; Прогресс-Традиция, 2007. С. 487–490.*

См.: *Mercks K.* Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture». P. 281. См. также: *Davydov S.* From «Dominant» to «Semantic Gesture» // Jackson R. L., Rudy S. (Eds.) *Russian Formalism: a Retrospective Glance: a Festschrift in Honour of Victor Erlich.* New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985. P. 95–114; *Hausenblas K.* Концепция высказывания в трудах «Пражской школы» классического периода // *Revue des études slaves.* 1990. Vol. 62. № 1–2. С. 211–217.

См.: *Flaker A.* Эстетический вызов и эстетическая провокация // *Russian Literature.* 1988. Vol. XXIII. P. 89–100.

Erlich V. Russian Formalism: History, Doctrine. The Hague: Mouton, 1965.
P. 177.

См.: *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1991. С. 207.

См.: Тырышкина Е. В. Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса // *Moderna. Avantgarda. Postmoderna. Litteraria Humanita*. Brno: Masarykova Univerzita, 2003. С. 63–68.

О группе, связанной с Кабаковым и его кругом, см., в частности: *Jackson M. J. Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. О дальнейшем развитии этого течения см.: *Esanu O. Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*. Budapest; New York: Central European University Press, 2012. См. также: *Bobrinskaya E. Moscow Conceptual Performance Art in the 1970's* // Rosenfeld A. (Ed.) *Moscow Conceptualism in Context*. New York: Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Prestel & Zimmerli Art Museum, 2011. P. 154–177.

См.: *Иоффе Д.* К вопросу о текстуальности репрезентации художественной акции. Постсемиозис Андрея Монастырского в традициях московского концептуализма // Токарев Д. В. (Ред. и сост.) *Невыразимо выразимое: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте.* М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 210–229.

См.: *Felix Z. Ilya Kabakov: Der Text als Grundlage des Visuellen. The Text as the Basis of Visual Expression.* Köln: Oktagon, 2000.

См.: *Тупицын В.* «Другое» искусства. М.: Ad Marginem, 1997. С. 107.

См. о том, в частности: *Heiser J.* Moscow, Romantic, Conceptualism, and After // Groys B. (Ed.) *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*. Berlin: Sternberg Press. 2012. P. 145–170.

Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998.
С. 524.

Там же. С. 525. См. также: *Вакамия Л.* Отвратительное у Сорокина // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 243–253.

См. об этом: *Иоффе Д.* К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда // Новое литературное обозрение. 2016. № 140. С. 287–311. Вопросы идеологического в авангарде были нами исследованы и в нескольких других работах: *Ioffe D.* The Notion «Ideology» in the Context of the Russian Avant-Garde // *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2012. Vol. 9 (1). P. 135–154; *Idem.* The Tradition of Experimentation in Russian Culture and the Russian Avant-Garde // *White F., Ioffe D. (Eds.) The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*. Boston: Academic Studies Press, 2012. P. 454–467.

Сорокин В. Указ. соч. С. 529.

Пер. В. Левика. См.: *Бодлер Ш. Цветы зла*. М.: Наука, 1970. С. 51.

См.: *Сорокин В. Указ. соч. С. 560.*

См. об этом: *Klebanov M. Sergej Kuriokhin: The Performance of Laughter for the Post-Totalitarian Society of Spectacle. Russian Conceptualist Art in Rendezvous // Russian Literature. 2013. Vol. 74. № 1–2. P. 227–253.*

См.: *Марусенков М. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: Заумь, гротеск и абсурд.* СПб.: Алетейя, 2012. С. 45.

См. об этой теме две первопроходческие работы британского слависта Дэйвида Гиллеспи: *Gillespie D. Vladimir Sorokin and the Norm* // McMillin A. (Ed.) *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s*. Amsterdam, Harwood, 2000. P. 299–309; *Idem. Sex, Violence and the Video Nasty: The Ferocious Prose of Vladimir Sorokin* // *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist Circle*. 1997. Vol. 22. P. 158–175. См. также статью Серафимы Ролл: *Roll S. Stripping Socialist Realism of Its Seamless Dress: Vladimir Sorokin's Deconstruction of Soviet Utopia and the Art of Representation* // *Russian Literature*. 1996. Vol. 39. № 1. P. 65–78.

Норма выступает также и как метафора пропаганды и идеологического прессинга режима.

Сорокин В. Указ. соч. С. 7.

Там же. С. 197.

Там же. С. 264.

Подобного рода шоковый опыт может быть также соположен с феноменом травмы, как показывает статья Эллен Руттен: *Rutten E. Art as Therapy: Sorokin's Strife with the Soviet Trauma across Media // Russian Literature. 2009. Vol. 65. № 4. P. 539–559.*

См.: Смирнов И. П. Видимый и невидимый миру юмор Сорокина // Место печати. 1997. № 10. (<http://www.srkn.ru/criticism/smirnov1.shtml>). См. также: Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное оозрение. 2013. № 120. С. 225–242.

Об этом тексте см., в частности, эссе: *Ohme A. Iconic Representation of Space and Time in Vladimir Sorokin's Novel The Queue (Ochered')* // Müller W. G., Fischer O. (Eds.) *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature*. Vol. 3. Amsterdam: Benjamins, 2002. P. 153–165.

См. об этом: *Иоффе Д.* Смерть автора как проблема. Скриптор, функции и общий вопрос понимания литературного текста // Миргород (Лозаннский университет). Т. 1. 2008. С. 93–108.

Для Сорокина была важна эстетика Бартова (а косвенно и Барта) – в особенности для его ранних текстов. См.: *Вольтская Т.* Аркадий Бартов // Радио Свобода. 2010. 21 апреля (<http://www.svoboda.org/a/2020062.html>). См. также: *Соколов Б.* Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО-XXI, Пробел-2000, 2005. Аркадий Бартов сочетает в своем псевдонимном имени три разнонаправленных вектора культурной пародии: этимологически еврейский «Праведный сын, владетель счастья» (*бар тов*); но также это и самозванный теоретик-последыш Ролана Барта, а кроме того наследник «простого» творчества Агнии Барто, как бы перевернутого на новый лад.

Сорокин В. Указ. соч. С. 305.

Здесь можно вспомнить и многие «вне-авторские» концептуалистские эззерсисы Льва Рубинштейна. См.: *Иоффе Д.* Интервью с Львом Рубинштейном // Сетевая Словесность. 2004. 9 июля (<http://www.netslova.ru/ioffe/lr.html>).

См.: *Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 252.*

См.: *Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 527.*

Якобсон как раз примерно в это время (в 1982 году) ушел из жизни в возрасте 85 лет. Можно предположить, что этот символический год является концом не только физического существования Якобсона или Брежнева, но и началом конца самого романа как традиционного жанра нашей славистической словесности.

См.: *Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 265.*

См. об этом, в частности: *Энгель К.* Кошмарный рай. Пустой центр в Сердцах Четырех Владимира Сорокина // *Russian Literature*. 2004. Vol. 56. P. 55–78. См. также: *Pavlenko A.* Sorokin's Soteriolog // *Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. № 2. P. 261–277. Кроме того, см.: *Vladiv-Glover S.* Vladimir Sorokin's Post-Avant-Garde Prose and Kant's Analytic of the Sublime // *Burkhart D.* (Hg.) *Poetik der Metadiskursivität: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin* München: Sagner. 1999. S. 21–35 (*Welt der Slaven. Sammelbände 6*); *Uffelmann D.* Led tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism // *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia: Slavica Bergensia*. 2006. Vol. 6. P. 108–127.

См.: *Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 789.*

См. подробнейший анализ в: *Шапир М.* О звуко-символизме у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Vroon R., Malmstad J. E. (Eds.) *Культура русского модернизма / Readings in Russian Modernism. Honor Vladimir Fedorovich Markov / UCLA Slavic studies. New Series. Vol. I.* М.: Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993. С. 299–307.

См.: *Хлебников В.* Собрание сочинений. Драматические поэмы. Драммы. Сцены. Т. 4. М.: ИМЛИ, 2003. С. 276.

Ту же смысловую эстетику животного пограничья эксплуатирует в серии сюрреалистически макабрических фильмов о *приматах и людях* Евгений Юфит. Укажем на «Папа умер Дед Мороз» (1991) и на «Прямохождение» (2005) в качестве характерных примеров. См. описание этого приема, включая обзор научной литературы по этой относительно редкой теме, в нашей статье: *Ioffe D. Le cinéma pathographique d'Evgueni Youfit: l'humour du stioob carnivalesque et au-dela // Zvonkine E. (Ed.) Cinema russe contemporain: (R)évolutions. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2017.*

Хлебников В. Указ. соч. С. 276.

См.: Крутоус В. П. Ян Мукаржовский: Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Эстетика и теория искусства XX века. М.: Государственный институт искусствознания; Прогресс-Традиция, 2007. С. 487–490.

О преднамеренности и непреднамеренности у Мукаржовского в аспекте литературной ценности см. также работу Юрия Стридтера: *Striedter J. Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

См.: Крутоус *В. П.* Указ. соч. С. 487.

425

См.: Там же.

Разумеется, только в глазах реципиента, а не с точки зрения автора, где все кажется абсолютно преднамеренно.

427

См.: Крутойс В. П. Указ. соч. С. 490.

Сорокин В. Указ. соч. Т. 1. С. 524.

429

Там же.

По крайней мере, в том виде, как ее в свое время описал Виктор Шкловский: *Шкловский В.* Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 3–14.

См. дополнительные соображения в: *Калинин И.* Владимир Сорокин: ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 254–269.

См.: *Иоффе И. И.* Из книги Синтетическая История Искусств // Иоффе И. И. Избранное: 1920–1930-е гг. / Ред. – сост. М. С. Каган, И. П. Смирнов, Н. Я. Григорьева. СПб.: Петрополис, 2006. С. 262.

См.: *Бобринская Е.* Русский авангард как историко-культурный феномен // *Авангард в культуре XX века (1910–1930 гг.). Теория. История. Поэтика.* М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 5–65; *Гройс Б.* Концептуализм – последнее авангардное движение // *Художественный журнал.* 2008. № 70. С. 53–59.

См.: *Бобринская Е.* Концептуализм и русский авангард. Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70–80-е годы XX века. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2010; *Дёготь Е.* Другое чтение других текстов: Московский концептуализм перед лицом идиоматического документа // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 243–251.

О неоавангарде в компаративном измерении см. содержательный сборник: *Veivo H.* (Ed.) *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord.* Paris: Harmattan, 2012.

См.: *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cam. Mass.: Harvard University Press, 1968. См. также: *Bürger P.* Theory of the Avant-Garde. Minneapolis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Итальянский футуризм Маринетти выступает здесь как некое характерное исключение.

См.: *Ioffe D.* The Notion «Ideology» in the Context of the Russian Avant-Garde. P. 135–154.

См.: *Blair S.* Modernism and the Politics of Culture // Levenson M. (Ed.)
The Cambridge Companion to Modernism. Cambridge: University Press, 2003.
P. 157.

О русском стёбе как об уникальной форме гротескной суггестивной иронии в последние годы опубликован ряд работ: *Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation.* Princeton: University Press, 2005 (Ch. 7); *Yoffe M. The Stiof of Ages: Carnavalesque Traditions in Soviet Rock and Related Counterculture // Russian Literature.* 2013. Vol. 74. № 1–2. P. 207–225; *Klebanov M. Op. cit.* Стёб и московский концептуализм был также описан нами в относительно недавней работе (на материале концептуалистской музыки и сонорной поэзии): *Ioffe D. The Birth of Moscow Conceptualism from the Musical Spirit of the Russian Avant-Garde. The Soundscapes of Moscow Conceptualism and its Sonoric Theatre of the Absurd // Barras R., Höhn S., Ittensohn M. (Hg.) Ursprünge – Origines – Origins / Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich.* 2016. Vol. 24. S. 61–77.

См.: Рыклин М. Террорологии II. Террорологии. Тарту; М.: Эйдос, 1992. С. 185–221. О терроре в контексте международного авангарда см.: Иоффе Д. Художественный террор радикального остранения как прагматика эстетического шока: авангард и сюрреализм // Террор и культура: Сб. статей по материалам международной научной конференции «Террор и культура» / Под ред. Т. С. Юрьевой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. С. 114–123. См. также: Дёготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998.

См. об этом в: *Burkhart D. Culture as Memory: On the Poetics of Milorad Pavić // Review of Contemporary Fiction. 1998. Vol. 18. № 2. P. 164–171.*

См.: Гланц Т. Психоделический реализм // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 263–280.

Osmond H. A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents // The Pharmacology of Psychotomimetic and Psychotherapeutic Drugs. Annals of the New York Academy of Sciences. 1957. Vol. 66. P. 418–434.

Ср.: «Сходства между миром психоделических видений и миром литературного воображения весьма многочисленны, убедительны и существенны, так что по сути они разделяют общий модус существования и восприятия» – *Durr R. A. Poetic Vision and the Psychedelic Experience. Syracuse, NY, 1970. P. VII.*

Lejeune P. Le Pacte autobiographique. Paris, 1975.

De Quincey Th. Confession of an English Opium-Eater. London, 1821.

См.: *Hayter A.* Opium and the Romantic Imagination. Berkeley: University of California Press, 1968.

Дихотомию восторга и страдания, введенную Де Квинси, продолжил Бодлер в одном из своих эссе об опиуме – «Enchantements et tortures d'un mangeur d'opium» («Очарования и страдания потребителя опиума», 1860). См.: *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Paris, 1975. P. 566–616.

Характерно с этой точки зрения название книги Олдоса Хаксли о воздействии мескалина «The Doors of Perception» («Двери восприятия», 1954), апеллирующее к строке из поэмы «The Marriage of Heaven and Hell» («Бракосочетание Рая и Ада», 1790–1793) Уильяма Блейка: «If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is: infinite» («Если бы двери восприятия были чисты, все предстало бы человеку таким, как оно есть – бесконечным», пер. М. Немцова). В романе Хаксли «Brave New World» («О дивный новый мир», 1932) наркотическое вещество под названием «сома», наоборот, деактивирует способность критического мышления и удерживает общество будущего в послушной подчиненности начальству.

Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 1998.
С. 674.

Сорокин В. «В культуре для меня нет табу...» Владимир Сорокин отвечает на вопросы С. Шарапова // Сорокин В. Указ. соч. Т. 1. С. 9.

Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 674.

Там же.

Coleridge S. T. Kubla Khan; or, A Vision in a Dream (1797/1799). В рассказе Виктора Пелевина «Иван Кублаханов» затрагивается вопрос реинкарнации и ограниченного доступа индивида к собственному сознанию: «Он часто впадал в это забытие и каждый раз принимал его за реальность. Для этого достаточно было просто перенести внимание на кольшущуюся границу собственного сознания (забыв, что на самом деле ее просто нет – какая может быть у сознания граница?), и проходящая по ней дрожь немедленно захватывала все его существо до момента пробуждения, который наступал всегда внезапно» – *Пелевин В. Хрустальный мир.* М., 2002. С. 129.

Научным куратором клуба был психиатр Жак Жозеф Моро де Тур (Jacques-Joseph Moreau de Tours), автор исследования «Du Hachich et de l'Aliénation Mentale» («Гашиш и душевные болезни», 1845).

См., например: *Кузьмина В.* Психоделическое искусство. Между архаикой и современностью. М., 2013. С. 108–194.

Leary T. The Politics of Ecstasy. New York, 1968.

Гинсберг опубликовал в 1956-м поэму «Howl» («Вопль»), а Карлос Кастанеда в 1960 году встретил мексиканского мага Хуана Матуса.

Сорокин В. Указ. соч. Т. 2. С. 675.

Сорокин В. День опричника. М., 2006. С. 99.

Сорокин В. День опричника. С. 82–83.

463

Там же. С. 83.

Там же. С. 86.

Там же. С. 89.

Сорокин В. Метель. М., 2010. С. 188.

Huxley A. Heaven and Hell. London, 1956. Название отсылает к книге Уильяма Блейка «The Marriage of Heaven and Hell», продолжая таким образом разработку метафоры Блейка, к которой апеллировало название предыдущей книги Хаксли «Дверь восприятия».

468

Там же.

Сорокин В. Метель. С. 163–177.

Сорокин В. Метель. С. 188.

*Долин А. Гвоздь в голове (интервью) // Ведомости. 2013. 11 октября.
№ 36 (368).*

См. также: *Grof S.* The Great Awakening. Psychology, Philosophy, and Spirituality in LSD Psychotherapy // Walsh R., Grob C. (Eds.) Higher Wisdom. Eminent Elders Explore the Continuing Impact of Psychedelics. State University of New York, 2005 P. 119–144.

Исламские традиции повествования, связанного с гашишем, исследовал французский писатель Анри Мишо. Подробнее см.: *Gelpke R. Vom Rausch im Orient und Okzident: Vom Einfluß des haschisch auf die Kunst des Islams. Köln, 2008. S. 107–110.*

О теме Востока у Брюсова и в русском символизме см.: *Мирза-Авакян М. Л. Восток в творчестве В. Я. Брюсова // Историко-филологический журнал. 1978. № 2. С. 159–174.*

О мексиканских традициях, связанных с мескалином, см.: *Gelpke R.*
Vom Rausch im Orient und Okzident. S. 188–190.

См.: *Long J.* Drugs and the «Beats»: The Role of Drugs in the Lives and Writings of Kerouac, Burroughs and Ginsberg. Virtualbookworm.com Publishing, 2005.

См.: *Сорокин В.* Теллурия. М.: Corpus, 2013. С. 80.

Там же. С. 81.

См. подробнее: *Гланц Т.* Литература и измененные состояния сознания // *Welt der Slawen*. 2011. Bd. 56. № 2. S. 270–296.

О практике психоделического письма группы «Инспекция Медицинская герменевтика» см.: *Glanc T. Inspektion der Wörter. Schreibweise Halluzination. Zeit-Räume // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. Bd. 49. S. 213–229.*

См.: *Meyrink G.* Haschisch und Hellsehen // Frank E. (Hg.) Das Haus zur letzten Laterne. Nachgelassenes und Verstreutes. München, 1973. S. 245–256.

Benjamin W. Über Haschisch. Frankfurt/M., 1972.

См.: «Приключения Мини-Богини», режиссеры Хироко Казуи и Ясухиро Мацумура. 48 серий, показанных с 6 апреля 1998 года по 29 марта 1999-го.

484

Азартная игра (фр.).

См.: *Varley J.* The Ophiuchi Hotline. New York: Dell, 1977. P. 155.

См.: Ibid. P. 18.

Althusser L. Lenin Before Hegel // Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays / Transl. B. Brewster. New York: Monthly Review, 1971. P. 122.

Allouche S. Quelques problèmes spéculatifs de l'immortalité numérique: A partir de fictions de Greg Egan, Charles Stross et John Varley // Colloque de Cerisy 2006: Science-fiction et imaginaires contemporains. Paris: Bragelonne, 2007. P. 23.

Ibid. P. 27.

Здесь я имею в виду такие трактаты, как «Что такое искусство?» (1897) Льва Толстого и «Искусство как опыт» (1934) Джона Дьюи.

О романтическом понимании сюжета как диалектического синтеза свободы и необходимости см., например: *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. Э. Радлова // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 269; *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / Пер. П. С. Попова, общ. ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Мысль, 1966. С. 401.

Goodwin B. Justice by Lottery. Charlottesville, VA: Imprint Academic, 2005. P. 33. Рациональные механизмы случайного, своего рода альтернатива случайностям рождения и судьбы как «генетической лотереи», могут принимать формы как утопической, так и антиутопической социальной справедливости, как, например, в указанной книге Барбары Гудвин «Справедливость посредством лотереи», где изображается республика будущего Алеатория.

Brooks P. Reading for the Plot. New York: Knopf, 1984. P. 91.

Об уничтожении Либрой тех, кто, «будучи движимым патриархальным сознанием, отступает от естественного женского права на воспроизводство и покушается на него», см.: *Barr M. S. We're at the Start of a New Ball Game and That's Why We're All Real Nervous*; или: *Cloning-Technological Cognition Reflects Estrangement from Women* // Parrinder P. (Ed.) *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, NC: Duke UP, 2001. P. 197.

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 42.

Сходным образом технологическая логика имплицитно представлена в текстах, где отчуждение персонажа от нарративной роли соотносится с динамикой непреклонной судьбы, даже в отсутствие условных маркеров научной фантастики как жанра. Так, например, в культовом фильме Жака Риветта «Селина и Жюли совсем заврались» («Céline et Julie vont en bateau», 1974) две заглавные героини обнаруживают особняк, в котором снова и снова разыгрывается банальная мелодрама с убийством; девушки по очереди играют в этой пьесе второстепенные роли медсестер – свидетельниц событий. Каждый раз, покидая особняк, они ничего не помнят, но зато обнаруживают у себя во рту волшебный леденец: если его пососать, то припоминаются фрагменты мыльной оперы, – ясная, хотя и хулиганская метафора нарративных средств, годных для игры артефактов, распыляющих набор стереотипных ролей, с которыми может отождествить себя зритель. История остается незаконченной, и героини подбрасывают монетку, чтобы решить, кто вернется в особняк до конца нарратива. Жюли, по-видимому, обманывает подругу, говоря «орел», но это неважно: само по себе бросание монеты делает обеих девушек взаимозаменяемыми в качестве сюжетных функций. Чтобы спасти маленькую девочку, они заставляют мелодраму бесконечно повторяться, однако им не удается нарушить predetermined свыше цикл событий: об этом свидетельствует финальный эпизод фильма, в точности повторяющий начальный, только с перестановкой ролей. В начале «Селина» роняет шарф, а «Жюли» бежит за ней, а в конце «Жюли» роняет книгу, а «Селина» бежит за ней, чтобы эту книгу вернуть. Девушки взаимозаменяемы не только в моменты случайного обмена идентичностями, что наиболее очевидно при исполнении ими роли медсестры в мелодраматическом *mise en abyme*, но и в цикле высшего порядка, обрамляющем фильм, где они меняются местами от одного повторения к следующему в постоянно возвращающемся сюжете; именно эти перемены становятся двигателем нарратива. Если в «Селине и Жюли» фантастические средства повторения метафорически обозначаются подбрасыванием монеты, то в научно-фантастических фильмах они реализуются открыто. Другими словами, проблематика нарративной детерминации по отношению к технологиям репродукции не просто возвращается к романтической эстетике двойников и фатальности, но требует иного, адекватного воплощения в языке научной фантастики.

В русском контексте отношение научной фантастики к художественной литературе выстраивалось иначе, чем это происходило на Западе, и набеги в область фантастики оказывались *de rigueur* (обязательными, диктуемыми нормой или модой – *фр.*) для таких писателей поколения Сорокина, как Татьяна Толстая («Кысь», 2000) и Виктор Пелевин («Омон Ра», 1992). См. недавнюю подборку статей под общим заголовком «Читая историю будущего: ранняя советская и постсоветская русская научная фантастика» («Reading the History of the Future: Early Soviet and Post-Soviet Russian Science Fiction») под редакцией Сибелан Форрестер и Ивонны Хауэлл в «Slavic Review» (2013. № 2 (72)). Творчество Сорокина в особенности связано с сочинениями братьев Стругацких и фильмами Андрея Тарковского (одна из сцен в сорокинском сценарии фильма «4» (2005) прямо цитирует эпизод проезда по шоссе из «Соляриса» (1968) – фильма Тарковского, в котором также фигурируют репликанты). Все главные произведения Сорокина начиная с 1991 года содержат хотя бы небольшое научно-фантастическое допущение.

Скаков Н. Слово в «Романе» // Новое литературное обозрение. 2013. № 1 (119). С. 84.

Скаков Н. Слово в «Романе». С. 84.

Активисты, близкие к путинской администрации, обвиняли автора «Голубого сала» в порнографии, причем наиболее смехотворным было указание на сцену с инцестуозной ролевой игрой, в которой «дядюшка Хрущев» совершал акт анальной пенетрации со Сталиным, используя свой гротескно татуированный пенис (см.: *Borenstein E. Stripping the Nation Bare: Russian Pornography and the Insistence on Meaning // Sigel L. Z. (Ed.) International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800–2000. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005. P. 248.*

Липовецкий М. Н. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. 2013. № 2 (120). С. 226.

Там же. С. 231–232.

Сорокин В. Роман // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 2002. С. 686.

Там же. С. 708–709.

Подробнее см.: Скаков Н. Указ. соч. С. 182–183; Калинин И. Владимир Сорокин: ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. 2013. № 2 (120). С. 257, 261.

Сорокин В. Трилогия. М.: Захаров, 2006. С. 37. Курсив автора.

Там же. С. 125. Курсив автора.

Там же. С. 178. Курсив автора.

Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Пер. П. С. Попова; общ. ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Мысль, 1966. С. 406.

Кинопроекторы и их яркие синеватые лампы – мотив, проходящий через начало фильма: Человек со звезды появляется на Земле в ответ на фильм, отправленный в космос со спутником «Вояджер».

Нельсон Гудмен предположил, что существует различие между такими средствами, как оркестровый концерт или печатная репродукция (их можно назвать *аллографическими*), и «действительным произведением искусства», которое определяется индивидуальностью своего производителя (*Goodman N. Languages of Art. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. P. 113–122*). Если перевести понятия Вальтера Беньямина в термины Гудмена, то клонирование – это точка, в которой уникальная и автографическая человеческая индивидуальность становится аллографическим представлением репродуцируемой ДНК, сходной с отрывком фильма, который можно повторить.

См.: *Derrida J. Of Grammatology* / Transl. G. Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1976. P. 145.

Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле / Пер. В. М. Бакусева, И. А. Эбаноидзе // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. Ч. 2. М.: Культурная революция, 2014. С. 441.

514

Там же.

Anderson P. Virgin Planet. New York: Warner, 1970. P. 20.

Ibid. P. 152.

Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 226.

В культурологических исследованиях фундаментальный труд Анри Лefевра «Критика повседневной жизни» (1947–1981) сходным образом указывает на то, что «постоянство *циклических временных порядков* биологического и космического происхождения, лежащих в основании (прерывистых или непрерывных) линейных временных шкал, навязываемых технологией и промышленным трудом» является источником напряженности в повседневной жизни капиталистического общества (*Lefebvre H. Critique of Everyday Life, Vol. 2: Foundations for a Sociology of the Everyday / Transl. J. Moore. London: Verso, 2008. P. 14; см. также P. 46–51*).

Основание некой колонии братьями-близнецами, избранными по жребию, – постоянный мотив индоевропейского фольклора (см.: *Ward D. The Divine Twins: An Indo-European Myth in Germanic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1968. P. 55). Легенда о Ромуле и Реме была, между прочим, переведена на язык научной фантастики: Юрий Олеша припоминает русский анекдот, в котором дети изобретателя машины времени забираются в отцовское изобретение и исчезают. Изобретатель посвящает всю жизнь созданию другой машины, которая вернет их обратно, но в конце концов появляется только один, одетый в римскую тогу, и говорит: «Папа, я Ромул» (*Олеша Ю. Заговор чувств*. СПб.: Кристалл, 1999. С. 763–764).

Halberstam J. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: New York UP, 2005. P. 2.

Обсуждение фрейдистского «основного сюжета» см.: *Brooks P. Reading for the Plot*. New York: Knopf, 1984. P. 98.

Фрейд З. Мотив выбора ларца / Пер. М. Н. Попова // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 215. Фрейд напоминает нам, что их греческое имя – *Horae* – означает час или время года и этимологически родственно немецким словам *Uhr* и *Jahre* (час и год).

Rank O. The Double. 1925 / Transl. Harry Tucker. London: Maresfield, 1989. P. 70.

В книге «Из истории одного детского невроза» (1918) Фрейд утверждает, что главные психоаналитические травмы в действительности кодированы генетически и что эти «*инстинктивные знания*» определяют личность ребенка, если, допустим, примарная сцена не становится частью его личного опыта (см.: *Фрейд З. Из истории одного детского невроза // Фрейд З. Собрание сочинений: В 26 т. Т. 4. Навязчивые состояния. Человек-крыса. Человек-волк. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 2007. С. 213. Курсив автора*).

Varley J. The Ophiuchi Hotline. New York: Dell, 1977. P. 208.

Ibid. P. 129.

Shell M. The Economy of Literature. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1978. P. 1.

Lukács G. Marxism and Human Liberation. New York: Delta, 1973. P. 118.

Этот термин был переделан из предложенного Виктором Шкловским и в меньшей степени политически окрашенного понятия «остранение».

Брехт Б. «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве /
Пер. Н. Манушина // Брехт Б. О театре. М., 1960. С. 237.

Varley J. Op. cit. P. 211. Курсив автора.

Гегель Г. Ф. В. Эстетика: В 4 т. Т. 1. Лекции по эстетике / Пер. В. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1968. С. 38.

Wolfe G. The Fifth Head of Cerberus. New York: Tom Doherty, 1972. P. 74. Методология этого исследования, похоже, является одним из видов психоанализа накачанного наркотиками молодого клона. Психоанализ осуществляется посредством пастыша из образов «Легенды о старом мореходе» (1798) С. Колриджа. Этот подтекст указывает на еще один момент в отношениях научной фантастики с романтизмом и на еще одну реализацию темы азартной игры: в поэме, на которую опирается Вулф, попавший в штиль корабль со своим полумертвым экипажем ожидает маловероятного спасения и видит призрачный корабль, на котором аллегорические фигуры Смерти и Жизнь-в-Смерти бросают кости, споря о судьбе рассказчика. Жизнь-в-Смерти выигрывает бросок, и рассказчик оказывается обречен повторять свою историю до конца времен. Здесь мы снова видим, что предопределенная нарративная структура ставится в зависимость от чистой случайности.

См.: *Wolfe G. Op. cit. P. 67.*

Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke UP, 1991. P. 25.

Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.
P. 38.

Подробнее эти темы сорокинского творчества обсуждаются в работах: *Луновецкий М. Н.* Указ. соч. С. 238–239; *Pavlenko A.* Sorokin's Soteriology // *Slavic and East European Journal*. 2009. № 53.2. P. 275.

Цит. по: *Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 225.*

Сорокин В. 4. М.: Захаров, 2005. С. 69.

540

Там же.

541

Сорокин В. 4. С. 69.

Там же. С. 70.

См.: *Сорокин В. Голубое сало* // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Ad Marginem, 2002. С. 73. На самом деле тексты о клонировании образуют устойчивый кластер. Так, например, идея клонирования композиторов-классиков в либретто оперы «Дети Розенталя» (2005) повторяет на музыкальном языке клонирование писателей-классиков в «Голубом сале», которое можно в свою очередь прочесть как несколько искаженный приквел сценария фильма «4».

См.: *Сорокин В. Метель*. М.: Астрель, 2010. С. 98–99.

Набоков В. Истребление тиранов. Минск: Мастацка літаратура, 1989.
С. 250.

Mellor A. English Romantic Irony. Cambridge, MA: Harvard UP, 1980.
P. 24–25.

Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation) // Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays. 1968 / Transl. B. Brewster. New York: Monthly Review, 1971. P. 174.

Сорокин В. Сердца четырех // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 2002. С. 861. Связь между половым воспроизведением и промышленным производством становится еще более явной в сорокинском сценарии: в начальном эпизоде, где действие происходит на заводе, читаем: «Включается лента конвейера. Вопли и крики новорожденных: родина рождает новый автомобиль» (Сорокин В. 4. М.: Захаров, 2005. С. 135).

См.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 4. М.: Культурная революция, 2014. С. 171.

Как языческие, так и христианские контексты подобных сцен у Сорокина гораздо богаче, чем можно здесь описать: Мануэла Ковалев связала сорокинские сцены инцестуозного совокупления с землей с языческими культами матери-земли (см.: *Ковалев М. Пустые слова? Функция ненормативной лексики в романе В. Сорокина «Голубое сало» // Новое литературное обозрение. 2013. № 1 (119). С. 198*), а Марк Липовецкий обсуждал сорокинскую философию слова в ее отношении к христианским доктринам о воплощении Логоса (см.: *Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 236–237*).

См.: *Сорокин В.* Голубое сало. С. 107. Здесь же находим и доказательство явной игры Сорокина с критической теорией. Рассказчик претерпевает буквальную «смерть автора» в духе Ролана Барта: не понимая выражения «реконструкция скрипторов», которое произносит рассказчик, землебы спрашивают его: «Писателей, да?» – а затем убивают (там же). Однако после этого эпизода повествование необъяснимым образом продолжается в третьем лице.

Там же. С. 268–269.

Ницше Ф. Веселая наука / Пер. К. Свасьяна // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 3. М.: Культурная революция, 2014. С. 524.

Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. Э. Радлова // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 287.

См.: *Сорокин В. 4. С. 56.*

Этот эпизод отсылает обратно – к сцене с зеркалом в начале фильма и потому участвует в пронизывающих фильм временных и пространственных повторах.

557

См.: *Сорокин В. 4. С. 93.*

Мы уже обращались в этой связи к Брехту и Беньямину. Возможно, здесь уместно привести высказывание Пьера Машере, который указывает, что гуманистическая вера по сути не отличается от религиозной, поскольку «создание есть само-умножение»: «на место Богочеловека ставится Человек, бог по отношению к самому себе, вечно повторяющий судьбу, которую он несет в самом себе» (*Macherey P. Theory of Literary Production / Transl. G. Wall. London: Routledge, 1978. P. 66*).

Ранняя версия данной статьи была опубликована под названием «Chinese Russia: Imperial Consciousness in Vladimir Sorokin's Writing» в: Region. 2014. Vol. 3. № 2. P. 219–244.

Критические отзывы, отражающие эту переменную, см. в: *Uffelmann D.* Led tronulsia: The Overlapping periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism // Lunde I., Roesen T. (Eds.) *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia* Bergen: University of Bergen, 2006. P. 100–125. См. перевод этой статьи в настоящем томе. – *Примеч. ред.*

Игорь Смирнов отметил, что начиная с «Голубого сала» (1999) Сорокин «перековывает себя». Хотя И. Смирнов в целом пишет о меняющихся эстетических взглядах Сорокина, а не об интересе автора к общественно-политическим вопросам, он, тем не менее, отмечает, что «Голубое сало» ознаменовало переход к более широкому кругу эстетических, духовных и идеологических вопросов. См.: *Смирнов И. Новый Сорокин? // Hansen-Kokorus R., Richter A. (Hg.) Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag. Frankfurt: Peter Lang, 2004. S. 177.* Сам Сорокин в интервью 2007 года Der Spiegel Online говорил о своем растущем интересе к социальным аспектам литературы и о том, что с пришествием Путина к власти в нем «родился гражданин» – *Martin D., Schepp M. Spiegel Interview with Author Vladimir Sorokin: «Russia is Slipping back into an Authoritarian Empire» // Der Spiegel Online. 2 February 2007 (<http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-author-vladimir-sorokin-russia-is-slipping-back-into-an-authoritarian-empire-a-463860.html>).*

Среди евразийских и неоевразийских тенденций сорокинской России будущего можно отметить такие черты, как антизападничество, изоляционизм, традиционализм и резко возросшая роль религии в обществе. Идеологи евразийства 1920-х годов отмечали, что все эти качества необходимы для того, чтобы возродить Россию после разрушительной революции. О евразийстве см.: *Laruelle M. Russian Eurasianism: An Ideology of Empire. Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press, 2008.*

В интервью, данном автору этой статьи, Сорокин открыто заявил о своих взглядах: «Я верю в Запад». *Филимонова Т.* Интервью с Владимиром Сорокиным. Пало Альто, 10 ноября 2011 года.

Чаадаев П. Я. Философические письма // Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 404.

Mill J. S. On Liberty. London: J. W. Parker and Son, 1859. P. 128–129.

Ibid. P. 129.

Mill J. S. On Liberty. P. 130.

Мережковский Д. Больная Россия. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 23.

Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Ad Marginem, 2002.
С. 442, 446.

Said E. Orientalism. New York: Vintage Books, 2003. P. 3.

Uffelmann D. The Chinese Future of Russian Literature: «Bad Writing» in Sorokin's Œuvre // Roesen T., Uffelmann D. (Eds.) Vladimir Sorokin's Languages. Bergen: University of Bergen, 2013. P. 193.

Сорокин В. Голубое сало. М.: Астрель, АСТ: Хранитель, 2008. С. 8.

Kovalev M. Empty Words? The Function of Obscene Language(s) in Vladimir Sorokin's «Blue Lard» // Vladimir Sorokin's Languages. P. 155.

«Готов ли ты к весенней Ебле? – Готов, великий отче» (*Сорокин В. Голубое сало. С. 144*).

Архаичные языковые элементы и возведение в культ «Матери-Сырой-Земли», а также использование «древнеславянских» имен (Митко, Марко, Иван, Ванюта) – все это предвосхищает неоевразийскую сатиру в «Дне опричника» (Там же. С. 115–116).

Дугин пишет, что «в основу геополитической конструкции этой Империи должен быть положен фундаментальный принцип – принцип „общего врага“. Отрицание атлантизма, отвержение стратегического контроля США и отказ от верховенства экономических, рыночно-либеральных ценностей – вот та общая цивилизационная база, тот общий импульс, что откроют путь прочному политическому и стратегическому союзу, создадут осевой костяк грядущей Империи» (Дугин А. Основы геополитики: геополитическое будущее России. М.: Арктогея, 1997. С. 215).

В 2007 году А. Дугин писал о меняющемся отношении русских к Китаю: «То, что Китай выдвинулся на первый план в качестве союзника, а Америка закрепились в статусе главного врага, означает, что современные жители России начинают переходить в фокус геополитического самосознания» (Дугин А. Россия и Китай: из врагов в союзники // Амурская правда. 2007. 28 сентября).

См., например: *Киселев Е.* Россия стоит перед угрозой китайской экспансии // *Sensor.net*. 2011. 12 сентября. Таким образом, понимание термина «евразийство» в популярном медийном дискурсе отличается от определений, даваемых идеологами этого движения, но оно также отличается от метафорического использования в литературных текстах.

Сорокин В. Голубое сало. С. 105–106.

Брюсов В. Стефанос. Венок. Стихи 1903–1905 гг. М.: Скорпион, 1906.
С. 141–142.

Такое определение термину дает автор в приложении к тексту (Сорокин В. Голубое сало. С. 315).

См.: *Aptekman M.* «Forward to the Past», or Two Radical Views on Russian Nationalist Future: Pyotr Krasnov's *Behind the Thistle* and Vladimir Sorokin's *Day of the Oprichnik* // *Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. № 2. P. 241–260; *Lunde I.* Simultaneity of the Non-Simultaneous: On the Diachronic Dimensions of Language in Sorokin // *Vladimir Sorokin's Language*. P. 298–313.

Aptekman M. «Forward to the Past»; *Idem.* The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in *Day of the Oprichnik* and *Sugar Kremlin* // Vladimir Sorokin's Languages. P. 282–297; *Clowes E. W.* Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity. Ithaca: Cornell University Press, 2011. P. 168–170.

Сорокин В. День опричника. С. 9

585

Там же.

Там же. С. 184.

Сорокин В. Сахарный Кремль. М.: Астрель, 2008. С. 13.

Сорокин В. День опричника. С. 9.

Сорокин В. День опричника. С. 184.

590

Там же.

Сорокин В. Сахарный Кремль. С. 336.

Aptekman M. Forward to the Past. P. 241.

Ibid.

«Наконец Сорокин написал правильную книгу. Именно так надо поступать в России». Цит. по: *Артеман М. Forward to the Past. P. 250.*

Мережковский Д. Больная Россия. С. 16.

596

Там же.

Там же. С. 18.

Мережковский Д. Больная Россия. С. 215.

Там же. С. 92–93.

«Две большие керосиновые лампы освещали помещение: две печи, русская и голландка, два стола, кухонный и обеденный, лавки, сундуки, полки с посудой, кровать в углу, приемник под покрывальцем, портрет Государя в негаснущей радужной рамке, портреты государевых дочерей Анны и Ксении в таких же переливающихся рамках, двустволка и автомат Калашникова на лосиных рогах, гобелен, изображающий оленей на водопое и самогонный аппарат на деревянной подставке» (Сорокин В. Метель. С. 66).

Сорокин наделяет витаминдеров именами со славянским («Задень», «Скажем») и азиатским («Баю Бай») оттенком, но делает это деконструируя известную колыбельную из программы «Спокойной ночи, малыши!». Этнически витаминдеры соответствуют своим именам: «Задень и Скажем имели европейские лица, Баю Бай был ярко выраженным азиатом» (Там же. С. 147).

602

Там же. С. 144.

603

Сорокин В. Метель. С. 63.

604

Там же. С. 11.

605

Там же. С. 159.

Там же. С. 97.

Там же. С. 13–14.

Там же. С. 109–110.

Мережковский Д. Больная Россия. С. 33.

Сорокин В. Метель. С. 48, 85, 221.

Сорокин В. Метель. С. 298.

Сорокин В. Интервью автору.

Размышляя об этих вопросах, идеолог евразийства Н. С. Трубецкой отмечал, что хотя бы из-за религиозных различий Россия не может видеть китайскую культуру частью своей: «Религия Китая <...> слишком чужда нашей религиозной психологии» (*Трубецкой Н. Религии Индии и христианство // На путях. Утверждение евразийцев. Прага, 1922. С. 178*).

Сорокин В. Интервью автору.

Кормильцев И. Владимир Сорокин: «Все время чувствую, как у меня за спиной стоят тени бородатых классиков» // Rolling Stone. 2013. 6 августа.

Опрос, проведенный 25 сентября 2009 года в прямой трансляции телевизионной программы «Открытая студия», посвященный теме «Китайская угроза», показал, что 73 % зрителей видят в Китае не стратегического союзника, а будущего соперника. «Открытая студия». Пятый канал. 25 сентября 2009 года.

«Левада-Центр: Главным врагом россияне считают США». Левада-Центр, 18 июня 2013. Эти настроения подготовлены множеством публикаций, культивирующих страх россиян перед «китайской угрозой». См., например: Экспансия или ограбление? Россия идет на невиданные уступки Китаю // Правда. 2005. 30 августа; Как Китай раздавит Россию // АПН. 2008. 23 июля; Россия стоит перед угрозой китайской экспансии // Sensor.net. 2011. 9 декабря.

Мережковский Д. Больная Россия. С. 28.

Зельдович А. Мишень. М.: Рен Фильм, 2011.

См.: *Kurlantzick J.* Charm Offensive: How China's Soft Power Is Transforming the World. New Haven: Yale University Press, 2007.

Перевод с китайского Д. П. Конисси, по изданию: *Лао Цзы. Тао Те Кинг, или Писание о нравственности*. М.: Тип. Т./Д. Печатное дело, 1913.

Said E. Orientalism. P. 3.

«В Китае потрясает громадная потенция, чисто физиологическая. Я видел там, как работают на электроламповом заводе четырнадцатилетние крестьянские дети, их коллективность – это нечто, не имеющее никаких аналогий в европейской физиологии. Они совсем другие, поэтому меня и завораживает идея китайской гегемонии» – *Кормильцев И.* Владимир Сорокин: «Все время чувствую, как у меня за спиной стоят тени бородатых классиков».

В художественном мире Сорокина преобладание синосферы и либеральной социальной критики в сочетании с самоиронией играют важную роль в создании новой Российско-евразийской империи и ее альтернативной истории. Эти элементы отличают тексты Сорокина от более консервативных альтернативных историй Павла Крусанова и Хольма ван Зайчика, также увлекающихся идеей российско-китайского «алхимического брака», выражаясь словами Сорокина. См.: Крусанов П. Укус ангела. СПб.: Амфора, 2000; Ван Зайчик Х. Плохих людей нет. Евразийская симфония. СПб.: Азбука-классика, 2000–2005. О евразийстве, империи и китайском топосе в романах Крусанова и ван Зайчика см.: *Filimonova T.* Eurasia as Discursive Literary Space at the Millennium // Lane D., Samokhvalov V. (Eds.) *The Eurasian Project and Europe: Regional Discontinuities and Geopolitics.* Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2015.

Я благодарен Марку Липовецкому за приглашение принять участие в этом проекте и его критические замечания на эту главу. Работа над главой была завершена до ареста Кирилла Серебренникова и выдвижения Ксении Собчак на должность президента РФ. Все совпадения – случайность.

Данный заголовок – ироническая отсылка к известной статье Михаила Ямпольского (1986) «Кино без кино», в которой он дал критическую оценку позднесоветскому кинематографу, в частности обвинив его в «некинематографичности» и логоцентричности. Следовательно, заголовок предполагает, что Сорокин разрушает логоцентричность культуры через ее интерпретацию как медиальной практики. Статью Ямпольского можно прочитать в открытом доступе: <http://nati-sanay.livejournal.com/50845.html>.

Tsivian Y. «What Is Cinema?» An Agnostic Answer // *Critical Inquiry*.
2008. Vol. 34. № 4. P. 757.

См., например: *Bennett B., Furstenau M., MacKenzie A. (Eds.) Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices. London: Palgrave Macmillan, 2008; Isaacs B. The Orientation of Future Cinema: Technology, Aesthetics, Spectacle. London: Bloomsbury, 2013; Neale S. Cinema and Technology: Image, Sound, Colour. Bloomington: Indiana University Press, 1985; Wamberg J., Skovbjerg Paldam C. (Eds.) Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2015.*

См., например: *Kind-Kovács F., Labov J.* (Eds.) *Samizdat, Tamizdat, and Beyond: Transnational Media During and After Socialism*. London: Berghahn Books, 2013; *Rutten E.* *Unattainable Bride Russia: Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*. Evanston: Northwestern University Press, 2010; *Schmidt H.* *Russische Literatur im Internet: Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda*. Berlin: Verlag, 2014; *Shneidman N.* *Russian Literature, 1995–2002: On the Threshold of a New Millennium*. Toronto: Toronto University Press, 2015.

Woolf V. Street Haunting: A London Adventure (1930) // *Woolf V. Collected Essays*. London: Chatto & Windus, 1967. P. 55–166; *Conrad J. The Secret Agent* (1907). ReadHowYouWant.com., 2008.

См., например: *DeFleur M. L., Ball-Rokeach S. Theories of Mass Communication*. New York: Longman, 1989; *Shoemaker P., Reese S. (Eds.) Mediating the Message in the 21st Century: A Media Sociology Perspective*, London: Routledge, 2013; *Stevenson N. Understanding Media Cultures: Social Theory and Mass Communication*. London: SAGE Publications, 1995.

«Закон о блогерах» – российский федеральный закон, обязывающий авторов интернет-ресурсов (сайтов, блогов и пр.) с аудиторией «свыше 3000 пользователей в сутки» регистрироваться в Роскомнадзоре и накладывающий ряд ограничений на содержимое этих ресурсов. См.: *Луганская Д.* И блог с ним: как будет работать закон о блогерах с 1 августа // РБК. 2014. 30 июля (<http://www.rbc.ru/society/30/07/2014/5704200b9a794760d3d405fe>).

Новостные агрегаторы – ресурсы, посещаемость которых больше миллиона человек в сутки. Закон обязывает новостные агрегаторы проверять достоверность общественно значимой информации, однако за дословное цитирование сообщений СМИ ответственность они нести не будут. См.: Путин подписал закон о новостных агрегаторах // Новая газета. 2016. 23 июня (<http://www.novayagazeta.ru/news/1704584.html>).

Путин подписал «закон Яровой» // Интерфакс. 2016. 7 июля (<http://www.interfax.ru/russia/517359>).

См. подробнее: *Strukov V. Russia's Internet Media Policies: Open Space and Ideological Closure // Beumers B. et al. (Eds.) Post-Soviet Russian Media: Conflicting Signals London: Routledge, 2009. P. 208–222.*

Илья Калинин замечает перенос «ресурсной логики» материальной экономки на все поле культурного производства. См.: *Kalinin I. Culture matters: why the Kremlin wants to be the keeper of Russia's cultural heritage // Calvert Journal. 2015. 28 января* (<http://calvertjournal.com/comment/show/3608/Culture-matters-Russia-cultural-policy-Ilya-Kalinin>); *Idem. Dig this: why the Russian state wants culture to be like oil // Calvert Journal. 2014. 12 марта* (<http://www.calvertjournal.com/opinion/show/2161/oil-culture-russia-hydrocarbons-kalinin>); *Калинин И. Прошлое как ограниченный ресурс: историческая политика и экономика ренты // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2013. № 2 (88). С. 200–214.*

Теория биополитического контроля была разработана Мишелем Фуко для описания различных стратегий и механизмов, через которые человеческая жизнь, и прежде всего тело, подвергаются контролю со стороны аппаратов власти и знания. См.: *Foucault M. The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*. London: Springer, 2008.

Всего 168 статей, которые были проанализированы с точки зрения разных пластов медиатизации дискурса.

35 полуструктурированных интервью; каждое длиной 40–60 минут; проводились в Москве, Петербурге, Екатеринбурге и Воронеже в 2014–2016 годах.

См., например: *Кочеткова Н.* Владимир Сорокин: «В такое время трудно уберечь в себе гражданина» // Lenta.ru. 2015. 6 августа (<https://lenta.ru/articles/2015/08/06/srkn/>).

Авторы сборника о Сорокине (см.: *Roesen T., Uffelmann D. (Eds.) Vladimir Sorokin's Languages. Bergen: Slavica Bergensia, 2013*) обозначили это как разные «языки» писателя; предлагаемая мной модель шире, поскольку включает в себя практики, которые не всегда можно описать с точки зрения языка.

См., например: *Калинин И.* Владимир Сорокин: ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 254–270.

Шаманский Д. Абсурд (о творчестве Владимира Сорокина) // Мир знаний. 2002 (http://mirznanii.com/info/absurd-o-tvorchestve-vladimira-sorokina_356354).

Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 226.

643

Там же. С. 238.

McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man (1964).
Berkeley: Gingko Press, 2003.

Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. Cambridge: the MIT Press, 1999.

Смирнов И. Оскорбляющая невинность (О прозе Владимира Сорокина и самопознании) // Место печати. 1995. Вып. 7. С. 132.

Соколов П. Владимир Сорокин (интервью, издательство «Эксмо»).
2016. 8 августа. LiveJournal (<http://ru-sorokin.livejournal.com/>).

В мои задачи не входит анализировать природу политического скандала в России, хотя рассмотренный кейс позволяет по-новому взглянуть на существующую литературу по этому вопросу (см., например: *Dewberry D. The American Political Scandal: Free Speech, Public Discourse, and Democracy. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015; Rozell M., Mayer J. (Ed.) Media Power, Media Politics. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008; Sabato L., Lichter; Stencel R. Peepshow: Media and Politics in an Age of Scandal. Lanham: Rowman & Littlefield, 2001*). Так, ситуация с Сорокиным позволяет пересмотреть положения, выдвинутые Томсоном касательно отношений между частной и публичной жизнью, или его же схемой развития скандала (*Thompson J. Political Scandal: Power and Visibility in the Media Age. Cambridge: Polity, 2013. P. 17*), поскольку вопрос доверия Сорокину или российским СМИ не обсуждался. Это указывает на новый виток развития политической культуры, в которой скандал не является, как это было заявлено ранее, уходом от реальности, а, наоборот, является самой реальностью. Для информации о российском контексте см.: *Goscilo H., Strukov V. (Eds.) Celebrity and Glamour in Contemporary Russia: Shocking Chic. London: Routledge, 2010; Kiriya I. Piracy Cultures: The Culture of Subversion and Russian Media Landscape // International Journal of Communication. 2012. № 6. P. 446–466; Sanina A. Visual Political Irony in Russian New Media // Discourse, Context & Media. 2014. № 6. P. 11–21; Sperling V. Sex, Politics, and Putin: Political Legitimacy in Russia. Oxford: Oxford University Press, 2014.*

Мы увидим визуальное воплощение этих культурно-политических страхов в фильме Тимура Бекмамбетова «Ночной дозор» (2004).

650

Международный телеформат, который принадлежит британской компании Zeal.

В 2004 году другая участница проекта, Елена Беркова, покинула шоу из-за съемок в порно. Этот факт указывает на отсутствие четких разграничений между разными медиаиндустриями и регламентаций представления тела в визуальной культуре. Эти разграничения будут введены в конце 2010-х.

Интересные описания медиа этого периода содержатся в книге Михаила Зыгаря «Вся кремлевская рать. Краткая история современной России» (М.: Интеллектуальная литература, 2016).

Pomerantsev P. The Hidden Author of Putinism: How Vladislav Surkov invented the new Russia // The Atlantic. 2014 (<http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/11/hidden-author-putinism-russia-vladislav-surkov/382489/>).

Nikitin V. Hipsteritarianism: Putin's Postmodern Fiefdom // Foreign Policy Association. 2011 (<http://foreignpolicyblogs.com/2011/10/16/hipsteritarianism-putins-postmodern-fiefdom/>).

Clover C. Black Wind, White Snow: The Rise of Russia's New Nationalism. Yale: Yale University Press, 2015. P. 275.

Sakwa R. Putin Redux: Power and Contradiction in Contemporary Russia.
London: Routledge, 2014.

Lloyd J., Toogood L. Journalism and PR: News Media and Public Relations in the Digital Age. London: I. B. Tauris, 2014.

См., например: *Groys B. History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge: the MIT Press, 2013; *Jackson M. The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: Chicago University Press, 2010; *Tamruchi N. Moscow Conceptualism, 1970–1990*. London: Craftsman House, 1995.

Rudrum D., Stavris N. (Eds.) Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

Движение «Идущие вместе» возобновило акцию по обмену вредных книг на полезные // 1tv.ru. 2002 (<http://www.1tv.ru/news/social/119077>).

Маргинальный скандал // Ведомости. 2002. 28 июня
(<https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2002/06/28/marginalnyj-skandal>).

Биргер Е. 15 шагов к «50 оттенкам» // Коммерсант. 2015. 13 февраля
(<http://www.kommersant.ru/doc/2660600>).

Strukov V. Digital Conservatism: Framing Patriotism in the Era of Global Journalism // Suslov M., Bassin M. (Eds.) Eurasia 2.0: Russian Geopolitics in the Age of New Media. Lanham: Lexington, 2016.

664

Биргер Е. Указ. соч.

Скандал сделал Сорокина лауреатом // Труд. 2002. 14 октября
(http://www.trud.ru/article/14-10-2002/47755_skandal_sdelal_sorokina_laureatom.html).

Зыгарь М. Вся кремлевская рать. Краткая история современной России. М.: Интеллектуальная литература, 2016. С. 125.

См.: *Strukov V. Pussy Riot: From Local Appropriation to Global Documentation, or Contesting the Media System // Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media. 2013. № 9. P. 89–97.*

О Pussy Riot как феномене эпохи поствещательных медиа см.: Ibid.

Rojek C. Celebrity. London: Reaktion Books, 2001.

Любарская Е. О чем поют дети Сорокина // Lenta.ru. 2005
(<https://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/>).

В 2003 году Поспелов был уволен из Управления по творческому планированию, однако преобразования в Большом театре не прекратились. В 2004 году художественным руководителем балета был назначен молодой хореограф Алексей Ратманский, который с тех пор успел поставить два балета на музыку Шостаковича – «Светлый ручей» и авангардный «Болт», «хореографию которого его создатели в 1930 году называли „громадным фугасом, заложенным под эстетику королевско-аристократического балета“» (Любарская 2005).

672

Любарская Е. Указ. соч.

Слипка не пойдет смотреть на либретто Сорокина // Ria.ru. 2005.
11 марта (<http://ria.ru/culture/20050311/39510231.html>).

674

Слипка не пойдет смотреть на либретто Сорокина.

Jenkins H. Transmedial storytelling // [blog post.] 2007. 22 March
(http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html).

Goscilo H., Strukov V. (Eds.) Celebrity and Glamour in Contemporary Russia: Shocking Chic.

Слипка не пойдет смотреть на либретто Сорокина // Ria.ru. 2005.
11 марта (<http://ria.ru/culture/20050311/39510231.html>).

Райбман Н. Песков: Государство вправе ждать корректных постановок за государственные деньги // Ведомости. 2015. 30 марта (<https://www.vedomosti.ru/politics/articles/2015/03/30/peskov-gosudarstvo-vprave-zhdet-korrektnih-postanovok-za-gosudarstvennie-dengi>).

См., например: *Пушков А. «Постскриптум» с Алексеем Пушковым* // ТВ Центр. 2015. 17 января. (<https://www.youtube.com/user/ePostScriptum>).

680

Слипка не пойдет смотреть на либретто Сорокина.

Архангельский А. Постсоветский человек разочаровал больше, чем советский // Огонек. 2015. 17 августа
(<http://www.kommersant.ru/doc/2786007>).

682

Там же.

За первые три месяца в Yandex поступило более 3600 обращений от 1348 человек (О применении закона «о праве на забвение». 2016. 25 марта (<https://yandex.com/blog/company/o-primenenii-zakona-o-prave-na-zabvenie>), из них 23 % касались информации о погашенной судимости, а 25 % – информации, которую по разным причинам заявитель считает более неактуальной.

Иванова Ю. Полиция проверяет писателя Владимира Сорокина за рассказ «Настя» // Life. 2016. 23 августа (https://life.ru/t/новости/894228/politsiia_provieriaiet_pisatielia_vladimira_sorokina_za_rasskaz_nastia).

685

Там же.

См. подробнее об этом: *Strukov V. Digital Conservatism: Framing Patriotism in the Era of Global Journalism.*

Kremlin-press.ru зарегистрирован на Илью Владимировича Степанова в Туле; установить, имеет ли этот медиасайт какое-либо отношение к Кремлю, не удалось. Я благодарен Арсению Свиначенко за помощь в этом вопросе.

<http://kremlin-press.ru/2016/08/miliciya-proveryaet-rasskaz-sorokina-nastya-na-ekstremizm/>.

Strukov V. Digital Conservatism: Framing Patriotism in the Era of Global Journalism.

Латынина А. Crazy quilt Владимира Сорокина // Новый мир. 2014. № 3.

Кинообозрение Натальи Сиривли. «4» // Новый мир. 2005. № 1.

Шаров В. Репетиции. «Мне ли не пожалеть...» Романы. М.: Наш дом, 1997. С. 8.

Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Р. Элинина, 1996. С. 125.

*Платон. Политик. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Мысль, 1972. С. 37–39. 277d–279b. В переводе С. Я. Шейнман-Топштейн платоновское понятие *paradeigma* передается как «образец».*

Сорокин В. Норма. М.: Obscuri Viri, 1994. Ссылки на страницы даются в тексте.

Аверинцев С. С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 320, 322, 325.

На эту тему см.: *Epstein M.* The Phoenix of Philosophy: On the Meaning and Significance of Contemporary Russian Thought // Symposium. A Journal of Russian Thought. Los Angeles: Charles Schlacks Jr. Publisher, University of Southern California. 1996. Vol. 1. P. 35–74.

Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 328.

Сорокин В. Текст как наркотик. Автопортрет // *Сорокин В.* Сборник рассказов. М., 1992. С. 124.

700

Там же. С. 125.

Kasper K. Oberutiische und postmoderne Schreibverfahren. Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin // Zeitschrift für Slawistik. 1995. № 40. S. 28 ff. Эту воспроизводящую манеру письма Сорокина Георг Витте охарактеризовал как «причастное, в тенденции тавтологическое воссоздание коллективных ментальных состояний, наблюдаемых в окружающем его мире и артикулируемых пишущим» (*Witte G.* Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achziger Jahre. Wiesbaden, 1989. S. 168). Следует, однако, принять во внимание, что Сорокина не столько интересуют ментальные состояния как таковые, но скорее тот коллективный язык, который эти состояния конституирует. В этой связи можно вспомнить сорокинский «Роман», где счастье главного героя детерминировано нормативным, авторитарным текстом русского реализма. К претексту романа ср.: *Gillespie D.* Sex, Violence and the Video Nasty: The Ferocious Prose of Vladimir Sorokin // Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle. 1997. № 22. P. 158–175, 166 f; *Wiedling Th.* Nachwort zu der deutschen Übersetzung // Sorokin V. Roman / Aus dem Russischen übersetzt von Th. Wiedling. Zürich, 1995. S. 697–704, 700 ff; *Hirt G., Wonders S.* Die Einschläferung des Wortes. Literatur des Moskauer Konzeptualismus // Grimminger R., Murašov J. et al. (Hg.) Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbeck bei Hamburg, 1995. S. 740–769, 756 ff.

Сорокин В. Указ. соч. С. 123.

Сорокин В. Роман. М., 1994. С. 91.

Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1972. P. 179.

Ibid.

Heidegger M. «...dichterisch wohnet der Mensch» // Heidegger M. Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, 1954. S. 190.

Heidegger M. Was heißt Denken? Tübingen, 1961. P. 99.

Heidegger M. «...dichterisch wohnt der Mensch». S. 190.

Heidegger M. Was heißt Denken? S. 99.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. М., 1995. С. 5.

711

Там же. С. 6.

712

Там же. С. 6 и далее.

Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1972. P. 161.

Ibid. P. 169.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. С. 171.

Там же. С. 178.

717

Там же. С. 176.

Там же. С. 174.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. С. 208.

Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 178.

721

Там же. С. 126.

Там же. С. 127.

723

Там же.

Figal G. Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit. Frankfurt/M., 1991. S. 150.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. С. 232.

Там же. С. 213.

Там же. С. 211.

Хайдеггер М. Бытие и время. С. 127. Перевод изменен.

729

Там же.

Cp.: *Figal G.* Op. cit. P. 150.

731

Хайдеггер М. Бытие и время. С. 175.

Gerigk H.-J. Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes. Berlin; New York, 1975. S. 159.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. С. 234 и далее.

Там же. С. 249 и далее.

Хайдеггер М. Бытие и время. С. 178.

Figal G. Op. cit. P. 188.

Хайдеггер М. Бытие и время. С. 178.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. С. 218.

Достоевский Ф. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9/10. Л., 1991. С. 290.

Сорокин В. Роман. М.: Obscuri Viri, 1994. Далее в тексте дается лишь указание страниц.

О ранних текстах Сорокина см.: *Grays B. The Total Art of Stalinism. Russian Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond.* Princeton University Press, 1991.

Прообразом здесь послужила, вероятно, судьба Кандинского, также отказавшегося от юридической карьеры ради поисков истинно русского искусства, которые привели его, впрочем, в Мюнхен.

Милейшие родственники и друзья Романа провозглашают после охоты тост «С полем!» (с. 112). Такой же тост провозглашают людоеды из раннего рассказа Сорокина «Открытие сезона», см.: Литературное А – Я. Париж, 1985. С. 62.

Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. Paris, 1971. P. 8 f.

Man P. de. Allegories of Reading. Yale University Press, 1979. P. 296–297.

Man P. de. The Rhetoric of Romanticism. Columbia University Press. P. 77.

Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А – Я. Париж, 1979.

См. русский перевод: *Батай Ж.* Литература и зло. М.: Издательство Московского университета, 1994.

Я бы хотел выразить свою признательность Вете Кравченко, Илье Кукулину, Марку Липовецкому, Габриэлле Сафран, Роберту Уэсслингу и Григорию Фрейдину за их продуктивные комментарии.

Сорокин В. Роман. М., 2000. С. 9. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

Согласно Липовецкому, к примеру, ритуальная организация языка (резкий переход от «цитатной» гладкописи к изображению насилия) сочетается с ритуальными действиями героев (*Липовецкий М. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 251*).

Во время своего пребывания в Стэнфордском университете Сорокин говорил, что в его домашнем кабинете стоит книжный шкаф с классиками русской литературы и он периодически на него «опирается».

Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. 1991. № 2, 3. С. 119.

James H. The Art of Novel. Boston, MA, 1984. P. 84.

Groys B. History Becomes Form: Moscow Conceptualism. Cambridge, MA, 2010. P. 42.

Кабаков И. Тексты. Вологда, 2010. С. 419.

Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. 2013. № 2 (120). С. 230.

Foucault M. Language to infinity // Aesthetics, Method, And Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954–1984. New York, 1998. P. 90.

Ibid.

Ibid. P. 95–96.

Foucault M. Language to infinity. P. 97.

Ibid.

Следует заметить, что свою карьеру концептуалиста Сорокин начинал в качестве ученика Эрика Булатова и долгое время работал книжным иллюстратором.

Скаков Н. Электронная переписка с Владимиром Сорокиным. 2012.

765

Слово в английском языке (*typewriter*) одновременно означало пишущую машинку и машинистку.

Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, CA, 1999. P. XXVIII.

Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. P. XXIII.

Ibid. P. 200.

Ibid. P. 203.

Хайдеггер М. Парменид. СПб., 2009. С. 176.

771

Там же. С. 177.

772

Там же.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 75.

Процесс деконструкции полифонического романа был начат еще в «Очереди» – в тексте, в котором очередь рассматривается писателем «не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как внелитературный полифонический монстр» (Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. М., 1992. С. 119).

См. комментарий Сорокина: «Да, когда-то в романе „Роман“ я столкнул два стиля, как два чудовища, дабы они пожрали друг друга и выделилась та самая энергия аннигиляции и очищения языка, доставившая мне колоссальное удовольствие» (Сорокин В. Mea Culpa?: «Я недостаточно развращен для подобных экспериментов» // Независимая газета. 2005. 14 апреля. № 13. С. 5).

Рол С. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. М., 1996. С. 126.

Следует отметить, что индекс недоступен читателю, так как это секретное приложение – писатель не публиковал его и даже никогда о нем публично не говорил. «Список убиенных Романом Алексеевичем Воспенниковым» – это приватный реестр, который оплакивает смерть литературного жанра и героев романа. Сорокин подрывает публичность романа посредством этого интимного жеста – он делает смерть великого русского романа своим личным делом.

В списке есть два «упущения»: отсутствует Мария Чернова, которая должна была идти под номером 30, а также дублируется Яков Гудин (номера 72 и 73). На вопрос автора данной статьи «Куда делась Мария Чернова?» Владимир Сорокин лаконично ответил: «Убежала, наверное». На общее количество жертв (247) эти два «упущения» не влияют.

Ziff P. Philosophical Turnings: Essays in Conceptual Appreciation. Ithaca, NY, 1966.

Goody J. The Domestication of the Savage Mind. Cambridge, 1977. P. 108.

Foucault M. The Order of Things: An Archeology of The Human Sciences.
London, 1977. P. 152.

Belknap R. The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing. New Haven, CT, 2004. P. 129.

Самым известным списком в русской литературе можно назвать «список» мертвых душ Гоголя. Как таковой список не представляется читателю, и его существование опосредованно утверждается во время манипуляций Чичикова. Главный герой поэмы своими руками создает каталог-реестр крестьян, несколько раз начисто переписывает и комментирует его. Отсутствие реального референта – списка мертвых душ как такового – и есть повествовательный стержень гоголевского текста. Таким образом, функциональную значимость списка в «Мертвых душах» трудно переоценить.

Набоков В. Лолита. М., 2000. С. 532.

Там же. С. 213.

de Madariaga I. Ivan the Terrible: First Tsar of Russia. New Haven, CT, 2005. P. 351.

Веселовский С. Б. Исследования по истории опричнины. М., 1963.
С. 340.

de Madariaga I. Ivan the Terrible. P. 351.

Веселовский С. Б. Исследования по истории опричнины. С. 341.

Скрынников Р. Г. Иван Грозный. М., 2002. С. 228.

Веселовский С. Б. Исследования по истории опричнины. С. 342.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 2006. С. 127.

Там же. С. 141.

Groys B. History Becomes Form. P. 43.

Ср. признание писателя: «Мне концептуализм дал великое оружие – дистанцию между мной и текстом. Он позволил мне взглянуть на текст как на вещь. И в отличие от традиционных русских писателей, тонущих в своем тексте и не могущих сказать ничего вразумительно, я получил от концептуализма как бы крылья, позволяющие парить над текстом, над этим океаном. За это я концептуальной традиции всегда буду благодарен» –

Сорокин В., Шептулин Н. Разговор о московском концептуализме // Художественный журнал. 2008. № 70 (<http://xz.gif.ru/numbers/70/sorokin-sheptunin/>).

Сорокин В., Зельдович А. Возможность быть понятным // Киносценарии. 1997. № 1. С. 113.

Kracauer S. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M., 1984.

Ромм М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М., 1981. С. 301.

См.: Туровская М. Влов цр // Искусство кино. 1996. № 11. С. 108–119.

Barthes R. Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M., 1989. S. 36.

Об образе врага в тоталитарной культуре см.: *Günther H.* Der Feind in der totalitären Kultur // Gorzka G. (Hg.) Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen, 1994. S. 89–100.

Сорокин В. Сборник рассказов. М., 1992. С. 121.

803

Там же. С. 126.

См.: *Lévi-Strauss C. Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte. Frankfurt/M., 1976. S. 30.* Леви-Стросс в своих исследованиях мифологии указывал на сходство мифа и музыки, в одинаковой степени способных трансцендировать артикулированную речь.

Георг Витте описал этот феномен как «переход литературно стандартизированных и идеологизированных ситуаций в физиологию» (*Georg W. Appell-Spiel-Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der 60er bis 80er Jahre. Wiesbaden, 1989. S. 150*).

Kracauer S. Stummfilmkomödie // Kracauer S. Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt/M., 1974. S. 21.

См.: *Hirt G., Wonders S.* Die Einschläferung des Worts. Literatur und Kunst des Moskauer Konzeptualismus // Grimminger R., Murašov Ju., Stückrath J. (Hg.) Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek, 1995 (особ. S. 756–761).

См.: *Смирнов И.* Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994 (особ. глава «Тоталитарная культура, или мазохизм», с. 231–314).

Рыклин М. Террорологии. Тарту; М., 1992. С. 208.

Žižek S. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, 1991. S. 116. О роли бессознательного в идеологии см также: Eagleton T. Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar, 1993 (особ. S. 185–221).

Дёготь Е. Безумный Фриц. Либо и Боль. Несколько соображений о нацистских мотивах в современном искусстве // Искусство кино. 1994. № 10. С. 55.

Об эстетике абсурда в русской традиции см.: *Hansen-Löve A. A.* Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // *Poetica*. 1994. Bd. 26. S. 308–373.

См.: Lexikon des Internationalen Films. Bd. 5. Reinbek, 1987. S. 2365.

Стереотипным выражениям непонимания и шока противопоставляют себя замечания теоретиков культуры, в которых тексты Сорокина, часто сложные по построению, без излишних подробностей подвергаются категоризации в нескольких фразах. Особенно сомнительными представляются мне, например, высказывания о «Месяце в Дахау» Бориса Гройса: «Сорокин начинает все чаще обращаться к немецкому национал-социализму, который выступает у него как предельно эротизированный советский тоталитаризм, так что зона подсознательного и желания оказывается своего рода Востоком на Западе <...>» – *Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом* // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 47.

Ср., например: *Roll S. Stripping Socialist Realism of its seamless dress: Vladimir Sorokin's deconstruction of soviet utopia and the art of representation // Russian Literature. 1996. № XXXIX. P. 65–78.*

Ср.: *Смирнов И. П.* Психодиахнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 332–337.

Sorokin V. Ein Monat in Dachau / Dt. von Peter Urban. Zürich: Haffmans Verlag, 1992. В дальнейшем указания даются на русское издание: *Сорокин В.* Месяц в Дахау // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998.

Adorno Th. W. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955. S. 31.

Графическое расположение в форме треугольника герр. клина имеет ярко выраженную смысловую нагрузку, поскольку фигура как бы накладывается на дневниковые записи и постепенно заслоняет их текст.

Это наблюдение сделано в публикации: *Brockhoff A.* «Schießt meine körper dicke bertha in himmel groß deutschland». Versuch über Vladimir Sorokin // Schreibheft. 1992. November. № 40. S. 142.

821

Hamburger K. Die Logik der Dichtung. 4. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994. S. 47.

Cp.: Ibid. S. 248, 265.

Ibid. S. 261.

Разбор этой проблемы в философии, также опирающийся на вышеозначенное понимание фикциональных объектов, см. в работе: *Haller R. Facta und Ficta: Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 57–94.

Этой позицией, однако, не предполагается, что все тексты с не-референциальными субъектами имеют метаязыковую функцию. Наше прочтение «Месяца в Дахау» поддерживается и другими отличительными признаками этого текста.

В главке, названной «Skaz, skažem», Бригитта Обермайр указывает на дискурсивную ориентацию Дмитрия Пригова (и вообще концептуализма). См.: *Obermayr B. Dichtung als Möglichkeit, sozusagen // Пригов Д. А. Собрание стихов. Т. 2: 1975–1976. С. 154–401 / Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 43. Wien, 1997. S. 299–324. P. 311 ff.*

Доминирование «чужой» речи над фактически отсутствующей «своей» речью Сорокина также уже многократно отмечалось, ср., например: *Смирнов И. П. Оскорбляющая невинность (О прозе Владимира Сорокина и самопознании) // Место печати. 1995. № 7. С. 146.*

То, что мы здесь вообще распознаем «чужую речь» и не приписываем высказываний из «путевого дневника» самому Сорокину, конечно, также обеспечивается дискурсивными процессами: дискурс – литературоведческий, публицистический – о русском концептуалисте Владимире Сорокине подводит нас как реципиентов к предположению, что Сорокин и в дневниковых записях говорит не «сам», но через заимствование придает двусмысленность чужим дискурсам.

«На вид ему 55, видать умница и добряк, иначе бы в подполковниках не засиделся» (с. 803).

Cp.: *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. S. 39.

831

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
С. 269.

Пьеса начинается репликой немецкого провинциального гувернера по фамилии Шааф во время игры в преферанс: «Ф червех»; при этом Тургенев на письме воспроизводит немецкий акцент. Для «Месяца в Дахау» – как еще будет показано – особенно важны такие феномены языкового контакта и языкового слияния.

Если рассматривать поиск интертекстуальных отсылок как спорт, то, естественно, русский литературный критик, подобный Петру Вайлю, имеет гарантированное преимущество перед австрийским молодым славистом; Вайлю принадлежат многие ценные указания на скрытые субтексты у Сорокина (см.: *Вайль П.* Консерватор Сорокин в конце века // *Литературная газета.* 1995. 1 февраля. С. 5).

Из-за того, что «Маргарита-Гретхен» из русского издания по-немецки передана Петером Урбаном как «Margarethe-Gretchen», исчезает отчетливость аллюзии на роман Булгакова «Мастер и Маргарита», который, как известно, отсылает (и не только через фигуру Маргариты) к «Фаусту» Гете. По крайней мере, благодаря этому возникает интертекстуальная отсылка к «Фуге смерти» Пауля Целана. «Мастер и Маргарита», также литературная рефлексия на тему возможности литературы в экстремальных политических условиях, распознается как субтекст в ряде пассажей «Месяца в Дахау».

Здесь стоит особо отметить точку зрения Анетты Брокхофф, с чьей содержательной рецензией на «Месяц в Дахау» мы во многом солидарны: «<...> литература, садомазохистское начинание, где истязатель присваивает истязуемому свое имя и продолжает истязать; акт письма как агрессия и самоагрессия, благодаря форме дневника создающий себе двойника (радикальную фантазию субъекта) и одновременно показывающий свое истинное лицо, – в „Месяце в Дахау“ они доходят до своего предела, Сорокин достигает самой верхней ступени „окровавленной литературной лестницы“» (*Brockhoff A. Op. cit. S. 142*).

Ср. интервью в венской городской газете Falter. 1996. № 48: «Как и любой классик, Чехов ужасен. Но я люблю Чехова».

Дискурсивно ориентированное письмо Сорокина может также рассматриваться как лабораторный препарат для концепций интертекстуальности в литературоведении. Теории, для которых в первую очередь релевантны эксплицитные «сигналы референций» (*Lachmann R. Op. cit. S. 60 f.*) к чужим текстам, покажутся не особенно применимыми по отношению к отчуждающе чужой речи Сорокина. Разговор о литературном поле (литературных отсылках и аллюзиях) также не заслуживает здесь предпочтения в связи с вопросом об интертекстах. Преимущество бахтинской теории перед концепцией интертекстуальности состоит как раз в том, что в ней литературные жанры (которые Бахтин называет «вторичными жанрами») понимаются как специальный случай высказываний или речевых актов в целом («первичных жанров»), на что Юлия Кристева обратила недостаточно внимания в своей работе о Бахтине и слове в романе. Тексты Сорокина (а также бесчисленные стихотворения Дмитрия А. Пригова или Льва Рубинштейна) отсылают не только к литературным дискурсам, но ко всем возможным дискурсам русского языка, синхронно доступным языковому сознанию.

См.: *Fairclough N.* Critical Discourse Analysis: Theoretical Study of Language. London; New York: Longman, 1995. P. 96–102.

«Бахтин подчеркивает продуктивность и креативность дискурсивной практики и ее реализации в текстах, которые являются гетерогенными по своей форме и значению, гетерогенность оказывается производной от их интертекстуальности; тексты производятся из других произведенных текстов и потенциально разнообразных текстуальных типов (жанров, дискурсов и т. д.)» – Ibid. P. 2.

С нашей точки зрения, бросающееся в глаза смешение семантических и культурных оппозиций и знаков в «Месяце в Дахау» объясняется именно этим смешением дискурсов: при перемешивании своего и чужого ценности и оппозиции языковой или культурной системы размываются, как только они включаются субъектами речи в реальную языковую ситуацию.

То, что мы вообще ввели здесь «*langue*» как самостоятельную величину, может показаться странным с учетом дискурсивной ориентации «Месяца в Дахау», но этот шаг станет понятнее в следующей главке.

См. об этом сборник: Понятие судьбы в контексте разных культур / Отв. ред. Арутюнова Н. Д. М.: Наука, 1994; и в нем особ. статью: *Арутюнова Н. Д. Истина и судьба. С. 302–316.*

Универсальнейшее понимание книги – все произведения суть произведение вневременного и безымянного автора – объединяет Хорхе Луиса Борхеса с иудейской мистической концепцией книги, как она, например, представлена в творчестве Эдмона Жабеса (ср.: *Lachmann R. Op. cit. S. 76 f.*).

Многократное повторение слова «труба» в различном семантическом окружении заставляет вспомнить Хлебникова. Ср.: *Hansen-Löve A. Metamorphosen der «truba» in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs // Holthusen J. u. a. (Hg.) Velimir Chlebnikov 1885–1985. München: Sagner, 1986. S. 71–105.*

См.: *Spitzing G.* Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens. München: Diederichs, 1989. S. 28.

См.: *Leroi-Gourhan A.* Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst / 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. P. 237 ff.

Бихевиористская теория языка Блумфилда отказывалась принимать во внимание ненаблюдаемые изменения душевного состояния говорящих и стремилась найти способ описания языка исключительно через «объективные» категории стимула и реакции.

Бахтин М. М. Указ. соч. С. 240.

Язык «Месяца в Дахау» во второй части синтаксически и морфологически сильно исковеркан; однако семантически он продолжает функционировать в достаточной мере, чтобы реферировать к актам насилия.

Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Пер. с англ. Ю. Лекомцева.
М.: КомКнига, 2006. С. 139.

851

См.: Там же. С. 138.

Количество этих коннотаций принципиально открыто. Однако такая открытость отличается от бесконечного числа индивидуальных ассоциаций тем, что коннотации не индивидуальны и, будучи культурными, пригодны для лексикографической систематизации. Эти коннотации чрезвычайно устойчивы и могут быть изменены не иначе, как в результате интенсивных дискурсивных практик большого числа говорящих, причем не только по-русски и по-немецки, но и представителей других культур. В качестве коннотаций они не подчинены никаким инстанциям – как, например, критерий истины или релевантность для актуальных речевых актов; их стабильность основана на интеллигибельном существовании в языковом сознании людей.

К примеру, я, Петер Дойчман, часто ощущаю неловкость в ненемецкоязычных странах, когда мне приходится называть свою «говорящую фамилию».

По поводу графических средств Сорокина здесь могут быть сделаны лишь беглые замечания. В то время как немецкая орфография требует написания с заглавной буквы всех существительных и имен собственных, русская орфография предусматривает прописные буквы в основном только для имен собственных или для сингулярных понятий. Макароническая орфография Сорокина переносит немецкие правила использования прописных букв в русский текст, и это приводит к эффекту, когда все написанные с заглавной буквы апеллятивы выглядят как сингулярные понятия. Читателю этих слов таким образом сигнализируется, что их следует связывать с определенными, уникальными референтами, даже если эти единицы являются именами нарицательными. Например, в «Пей Трахеями и Гениталиями» возникает предикат «быть уникальным, выдающимся, особенным», то есть этот имплицитный предикат производится дискурсом отправителя сообщения. Предикативное использование русского фразеологизма «[человек] с большой буквы» (Горькому принадлежит такое высказывание о Ленине; вторая его часть была фразеологизирована. – Благодарю за указание Вольфганга Айсмана), возможно, делает это соображение понятнее: фразеологический атрибут «с большой буквы» сигнализирует получателю сообщения об уникальности, необыкновенности объекта референции и о его соответствующей ценности. То есть использование прописных букв в начале слов (или другие выделения слов – с помощью разрядки, заглавных букв и т. д.) также может рассматриваться под углом метадискурсивной ориентации «Месяца в Дахау».

Нёт так поясняет теорию коннотаторов в глоссематике: «Процедурой открытия для коннотаторов является перевод». – *Nöth W. Handbook of Semiotics. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990. P. 72.*

Опираясь на Георга Витте, один из исследователей писателя усматривает в «соматических» элементах текста у Сорокина деконструктивный потенциал, функция которого состоит в том, чтобы прорвать пленку «классически-безупречного, сдержанного текста». *Tchouboukov-Pianca F. Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München: Sagner, 1995. S. 111. См. также сходную аргументацию: Roll S. Op. cit. P. 67.*

Разбираемые в дальнейшем метафоры из Сорокина имеют долгую поэтическую и мифологическую традицию. Здесь об этом может быть сказано лишь косвенно с отсылкой к работе Оге Ханзен-Лёве, в которой эта традиция показана впечатляюще емко: *Hansen-Löve A. Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus // Poetica. 1987. № 19. S. 88–133.*

Однако эта метафора также означает визуальный прием и мануальную передачу дискурсов, то есть она включает в себя слух-говорение и чтение-письмо. Эта метафора обнаруживается также в других текстах Сорокина, например в первой части «Нормы»: в коротких сценах с большим количеством диалогов между персонажами дается срез советского общества эпохи застоя; общим для этих сцен является то, что в каждой из них едят «норму»: читатель может со временем догадаться, что «норма» – это упакованные фекалии (см.: *Сорокин В. Норма*. М.: *Obscuri viri* – Три кита, 1994. С. 10–74). В «Тридцатой любви Марины» на вечеринке певец по имени Говно пьет свою мочу из хрустального бокала (см.: *Сорокин В. Тридцатая любовь Марины*. М.: Р. Элинин, 1995. С. 155). В пьесе Сорокина «Юбилей» из тела Чехова производится протеин, который – принимаемый в разных формах – должен воскресить классическую русскую культуру в постсоветской России (см.: *Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2*. С. 485–497).

Возможно, выбор «Навуходоносора» также семантически сверхдетерминирован: с одной стороны, лишь «Комедия о Навуходоносоре» Симеона Полоцкого позволила утвердиться литературному роду драмы в русской культуре, при дворе Алексея Михайловича (пьеса принадлежит к традиции «западной» иезуитской драмы); с другой стороны, в имени Навуходоносор прочитывается анаграмма слова «донос», известного своими прагматическими переплетениями с тоталитаризмом.

Керстин Хольм в рецензии во «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» (F. A. Z., 22 мая 1993) признает метафоричность этого пассажа, но возводит ее лишь к «искаленной советской душе писателя». Не заметить неполноценность языка – причем немецкого – в целом, но связать ее лишь с сознанием, «изнасилованным» советской идеологией («искаленная советская душа писателя»), – это, несомненно, попадает в традицию определенного дискурса (а именно дискурса F. A. Z. как эпицентра так называемого «спора историков»).

С. 811. Чужой дискурс внутри своего проявляется здесь, например, в клишированных формулах «быстрота еврейского ума» и «широта русской души».

Референции к поглощению чужой речи делаются также в ритмизованной форме – наиболее отчетливо в камере 21, где в основу текста ложится чрезвычайно популярное стихотворение Константина Симонова «Жди меня», написанное в 1941 году. За счет сдвига лишь одной буквы – «р» вместо «д» – интертекстуальность становится заглаживанием: «Жри меня и я вернусь / только очень жри / жри когда наводят грусть / жирные дожди» (с. 811).

Например, «пересечения фиолетового» при наличии доброй герменевтической воли можно расценить как метафору интертекстуальности, ведь фиолетовыми по-русски называют чернила. «Музыка утреннего пресса» соотносима со смысловыми полями «пищеварение, выделение» («брюшной пресс»), «механика, машина» («пресс») и «журналистика» («пресса»).

«Общее дело» – это аллюзия Сорокина на «практическую философию» Николая Федорова, заметно отразившуюся на истории идей в России в XX веке. Параллели обнаруживаются и на содержательном уровне: например, инфицированности нашей речи насилием у Сорокина соответствует у Федорова убеждение о наполненности виной нашей жизни, разворачивающейся на могилах ушедших поколений. См. об этом убедительную и емкую монографию: *Hagemeister M. Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München: Sagner, 1989.

Поскольку – как видно из процитированной статьи Ханзен-Лёве – на уровне семантики текста имеются лишь небольшие различия между метафорическими системами Сорокина и символистов или Хлебникова, то различия маркируются скорее на уровне прагматики текста: соответствующие претексты потенциально учитываются в рамках метадискурсивной установки Сорокина, при повторе их метафор выступает наружу присутствующее в них – и позднее исторически реализованное – насилие.

866

См.: *Sorokin V. Mesjac v Dachau / Künstlerische Gestaltung des Bandes* durch Igor' Zacharov-Ross. (o. O.): M A o. J., 1992.

Это можно было бы связать с масштабной апологией Сорокина, предпринимаемой И. П. Смирновым, который в Сорокине видит работу воли к «невинности»: эта воля выражается, например, в пренебрежении эстетическими или этическими границами или в стремлении к не замутненному «смыслу» медиуму: «Сорокинский идеал – семиотика, не загрязненная семантикой» (*Смирнов И. П. Оскорбляющая невинность... С. 146*). Невинность, конечно, может быть целью Сорокина, нас, однако, больше интересует, как можно распознать дорогу к ней в его текстах.

Таково по сути отношение прагматической теории науки к историографии. Согласно этой позиции, любое знание, и не в последнюю очередь историческое знание, нужно рассматривать как приемлемо обосновываемое мнение. Та или иная собственная претензия на знание должна быть созвучна с intersубъективными воззрениями определенной аудитории, «которая в тот момент, когда претензия была обнародована, не имела оснований подвергать сомнению эти воззрения». Однако невозможно подвергнуть эти intersубъективные воззрения «объективной <...> проверке, поскольку нет логически предшествующего множества объективных фоновых допущений, на основе которых мы могли бы оценить нашу собственную претензию на знание» – *Mitten R. Was bedeutet «Aufarbeitung der Vergangenheitsbewältigung»? // Wodak R., Kirsch F. P. (Hg.) Totalitäre Sprachen – Langue de bois – Language of Dictatorship. Wien: Passagen-Verlag, 1995. S. 26.*

Здесь и далее цитаты из Ю. Кристевой даются в переводе А. А. Костиковой по изданию: *Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении*. СПб.: Алетейя, 2003.

870

Крестева Ю. Указ. соч. С. 37.

Хэл Фостер отмечает, что «ключевая неоднозначность у Кристевой – это колебание между действием «отторгать» и состоянием «быть отторгнутым». Для нее отвращение-ак-действие [отторжение] – фундаментально для поддержания субъективности и общества, тогда как отвратительное-как-состояние [отторгнутость] – разрушительно для обеих формаций. См.: *Foster H. Obscene, Abject, Traumatic // October. 1996. Vol. 78. P. 114.*

872

Крестева Ю. Указ. соч. С. 39.

Barry E. From a Novelist, Shock Treatment for Mother Russia // The New York Times. 2011. 30 April. Section C. P. 1.

Эткинд А., Липовецкий М. Возвращение Тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 174–206.

875

Крестева Ю. Указ. соч. С. 39.

Сорокин В. Голубое сало. М.: Ad Marginem, 1999. С. 13, 14.

Крестева Ю. Указ. соч. С. 38.

Steihaug J.-O. *Abject/Informe/Trauma: Discourses of the Body in American Art of the Nineties.* Oslo: FOR ART, 1998. P. 14.

Кутловская Е. Спящий в ночи // Независимая газета. 2011. 16 сентября. № 198. С. 13. В ответ на вопрос о том, будет ли Сорокин, подобно Льву Толстому, пользоваться широким успехом у читателей в России и на Западе, Екатерина Дёготь констатирует: «Сорокин, безусловно, уже стал Львом Толстым» – Екатерина Дёготь о Сорокине. Рецепт деконструкции // Klinamen. Аллегии чтения. 2000. 23 октября (<http://dironweb.com/klinamen/read2.html>).

Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7
(http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/adam.html).

Шаталов А. «Голубое сало»: гурманство или каннибализм? Владимир Сорокин в поисках утраченного времени // Дружба народов. 1999. № 10. С. 204.

«В той мере, в какой левые и правые будут согласны в том, какие именно вещи являются социальной репрезентацией отвратительного, их стороны будут укреплять позиции друг друга в публичном обмене отвращением, и этот спектакль невольно будет только поддерживать нормативность экрана образов и символического порядка» – *Foster H. Op. cit.* P. 116.

Клонирование по методу профессора Сорокина // Бета-пресс. 2010. 16 января (<http://beta-press.ru/article/87>). См. также интервью Сорокина Кристине Роткирх, где, отвечая на вопрос о том, мешает или помогает пониманию его произведений сильная эмоциональная реакция читателей, Сорокин говорит: «Я думаю, что они были рассчитаны на это. Потому что шок – это одна из их составляющих. Это не что-то побочное. Это нечто, что заложено в самом проекте» – *Роткирх К.* Одиннадцать бесед о современной русской прозе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 93.

Сорокин В. Голубое сало. С. 258.

Rutten E. Art as Therapy. Sorokin's Strife with the Soviet Trauma across Media // Russian Literature. 2009. Vol. LXV. № 4. P. 548, 552.

Fink B. A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique. Cambridge: Harvard University Press. 1997. P. 174.

Foster H. Op. cit. P. 116.

Дёготь дополнительно иллюстрирует этот феномен следующим замечанием: «Энциклопедически образованный в литературе Игорь Смирнов <...> просто не мог остановиться (курсив мой. – Л. Р. В.), указывая на параллели то с Константином Леонтьевым, то с Соловьевым, то с Андреем Белым...» (Екатерина Дёготь о Сорокине. Рецепт деконструкции).

Горный Е. Проблема копирайта в русской Сети: битва за «Голубое сало» // Zhurnal.ru. 1999. Сентябрь
(<http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/salo.html>).

890

Все цитаты по: *Горный Е. Указ. соч.*

891

Крестева Ю. Указ. соч. С. 51.

892

Там же. С. 100.

Foster H. Op. cit. P. 116.

Смирнова Д. Рецензия: Голубое сало // Афиша. 2001. 1 января
(<http://www.afisha.ru/book/254/>).

Эти ругательства из арсенала людей, враждебно относящихся к Сорокину и его произведениям, были иронически апроприированы некоторыми из интерпретаторов. В частности, в рецензии на сорокинский роман «Путь Бро» И. П. Смирнов утверждает, что «Путь Бро» разрушает литературу как институт, заставляя читателя читать уже прочитанное: «Автор заставляет читателя пережевать то, что тот уже раз проглотил. В некотором смысле роль „говноеда“ отводится реципиенту» (*Смирнов И. П. Владимир Сорокин: Путь Бро (рецензия) // Критическая масса. 2004. № 4 (<http://magazines.russ.ru/km/2004/4/smi34.html>)*).

Menand L. Something about Kathy // *The New Yorker*. 2005. 28 March. P. 78; *Black S.* Ishiguro's Inhuman Aesthetics // *Modern Fiction Studies*. 2009. № 55 (4). P. 805 fn 13, p. 786.

Walkowitz R. L. Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature // Novel. 2007. № 40 (3). P. 228, 235.

Lipovetsky M. Of Clones and Crones: Il'ia Khrzhanovskii's 4 // Kinokultura.com. 2005. Октябрь. (<http://www.kinokultura.com/reviews/R10-05chetyre-1.html>).

900

Группировка объектов четверками в первых кадрах экранизации «4» достигает той же цели визуальными средствами (четыре собаки, четыре гидравлических молота, четыре проезжающих снегоуборщика и четыре манекена в витрине).

901

Крестева Ю. Указ. соч. С. 38.

Lipovetsky M. Op. cit.

903

4 (Четыре) // Ruskino.ru (<http://ruskino.ru/mov/forum/2160>).

Карась А. Илья Хржановский: «Это были звуки ада». Интервью с обладателем главного приза кинофестиваля в Роттердаме // Polit.ru. 2005. 18 февраля (<http://www.polit.ru/article/2005/02/18/hrzh/>). Также: *Волчек Д.* Илья Хржановский: «Мой фильм загадочно запретили и загадочно разрешили» // Радио Свобода. 2005.

905

Карась А. Указ. соч.

Малюкова Л. Четверка с плюсами и минусами: Режиссера фильма «4» Илью Хржановского за границей наградили, а в России хотели повесить // Новая газета. 2005. 29 августа. № 63. С. 23.

Там же. С. 23.

Foster H. Op. cit. P. 115.

Zinik Z. Step in Line. Vladimir Sorokin's vision of homo-soveticus // Times Literary Supplement. 2009. 22 May.

Doerry M., Schepp M. Die finstere Energie unseres Landes // Der Spiegel.
2007. 29 January. № 5. S. 106
(<http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,463860,00.html>).

См. ответы Бенджамина Бухлоха в: *Buchloh B., Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Hollier D., Molesworth H.* The Politics of the Signifier II. A Conversation on the «Informe» and the Abject // October. 1994. № 67. P. 5.

Ibid. P. 6.

Sorokin V. Afterword. *The Queue / Afterword* transl. from the Russian by J. Gambrell. New York: NYRB Classics, 2008. P. 259.

Сорокин подробно остановился на этой теме в выступлении 30 апреля 2011 года в Американском PEN-центре в Нью-Йорке. Видеозапись этого выступления: <http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/5682/prmID/1502>. Там же можно услышать его наблюдения по поводу современной ностальгии по языку советского времени.

Zinik Z. Op. cit.

Неверов Александр. Прощай, концептуализм! // Итоги. 2002. 18 марта.
№ 11. С. 499.

Buchloh B. The Politics of the Signifier II. P. 6.

См.: *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. М.: РИК «Культура», 1994. С. 6–69.

См., например: *Jameson F. The Cultural Logic of Late Capitalism // Idem. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London; New York: Verso, 1991. P. 48 и след.*

Хотя следует признать, что, говоря о модели живописной картины, Барт имеет в виду, что «реализм» никогда не изображает реальность напрямую – ему требуется опосредование в виде копии, чем и является картина.

921

См., например: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 189.

См. поворотную статью Розалинды Краусс: *Краусс Р.* Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3. С. 105–127.

См.: *Золотоносцев М.* Окорок Сорокина под соусом «Модерн» (27.02.2001) (<http://www.srkn.ru/criticism/zolotonosov.shtml>); *Латынина А.* Рагу из прошлогоднего зайца // Литературная газета. 2001. 7–13 марта. № 10 (5825) (<http://www.srkn.ru/criticism/latynina.shtml>). Латынина, откликаясь в целом на книгу «Пир», где и была опубликована новелла, предпочитает такие определения, как «самоповтор», «самоцитата».

См.: *Сорокин В. Настя* // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Ad Marginem, 2002. С. 303–348.

Доклад С. Н. Зенкина «Интрадиегетические образы в „Легком дыхании“ Бунина» на круглом столе «Аттрактивные визуальные образы в литературе» (ИГИТИ НИУ ВШЭ, март 2015 года).

Сорокин В. Указ. соч. С. 348.

См.: *Парамонов Б.* Чистое искусство Владимира Сорокина (24.01.2002) (<http://www.svoboda.org/content/transcript/24202929.html>). Парамонов дает понять, что скатологическая тема у Сорокина выделяется из его имени, произносимого по старым правилам (пример – стихи Третьяковского), «совершенно естественно», по законам физиологии. Этой важной для нас ссылкой мы обязаны А. А. Россиусу.

О работе Сорокина с разными типами дискурсов написано немало. Сошлемся лишь на первое в своем роде теоретическое исследование, которое не устарело до сих пор: *Рыклин М.* Медиум и автор. О текстах Владимира Сорокина // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 1998. С. 735–751.

Вот как об этом высказывается сам Сорокин: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят – как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: „Это не люди, это просто буквы на бумаге“» (цит. по: *Генис А. Страшный сон* – <http://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml>).

930

Сорокин В. Настя. С. 303.

931

Там же. С. 348.

932

См.: *Парамонов Б. Указ. соч.*

См., например, знаменитую серию фотографий С. Шерман «Untitled Film Stills» (1977–1980), которая, лишь намекая на определенные кинотипажи и не скрывая своего фиктивного происхождения, вызывала у обычных зрителей настоящую радость узнавания.

Не забудем определение, данное Сорокину Александром Генисом еще в 1999 году: не писатель в старом понимании, но *дизайнер текста* (см.: *Генис А. Указ. соч.*).

Если идти по пути выявления смысла, то мы столкнемся с неожиданными перевертышами. Так, согласно Генису, «Голубое сало» (1999) знаменует ровно противоположное – победу плоти над духом (см.: *Генис А. Указ. соч.*).

Разбирая это сочинение, очень трудно отделаться от кинематографической параллели с фильмом Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). Тут целый ряд пересечений – от «поедания» букв (в фильме это акт расправы над любовником-книгочеем: ему забивают рот страницами книг из его библиотеки) до пиршества, которое сводится к каннибализму (у Гринуэя, однако, это месть мужу-вору, который убивает любовника своей жены, предварительно поклявшись съесть его, при этом действие разворачивается в его роскошном ресторане). Рискнем предположить, что и у Гринуэя так или иначе встает вопрос о границах культуры, вернее, о том, что, несмотря на все старания, она не в состоянии «переварить». В обоих случаях это напрямую связано с насилием.

В связи с этим полезно обратиться к статье Жюль Делёза «По каким критериям узнают структурализм?», где дается подробное имманентистское обоснование структуры (см.: Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999. С. 133–174).

Об аспекте творчества Сорокина, определяемом в качестве non-fiction, см. подробнее: *Калинин И.* Владимир Сорокин: ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 254–269.

Сорокин В. Настя. С. 348.

Интерес Сорокина к проблеме нормы ярко и провокативно воплощен в его одноименном романе.

Но, конечно, такое отношение может выявляться на гораздо более обширных участках текста и выглядеть более абстрактно, в частности за счет столкновения различных дискурсивных пластов.

Сорокин В. Mea culpa? // Независимая газета. Ex libris. 2005. 14 апреля (http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-04-14/5_culpa.html); *Он же.* «Насилие – тема всей жизни» (Deutschlandradio, Германия). 2008. 25 января // inoСМИ.Ru (<http://inosmi.ru/inrussia/20080125/239148.html>) и другие.

Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 234.

См.: *Кассен Б. Эффект софистики* / Пер. с фр. А. Россиуса. М.; СПб.: Московский философский фонд, «Университетская книга», «Культурная инициатива», 2000, особ. гл. «Онтология как софизм». Надо заметить, что не все филологи-античники разделяют данный подход.

Калинин И. Указ. соч. С. 260.

В противном случае Сорокин становится писателем-модернистом, кем он совершенно точно не является.

Кассен Б. Указ. соч.

948

Там же.

«...для меня сейчас интересна не литература молодых, которой просто нет, а вот то, что происходит со словом вообще, как оно мутирует под влиянием визуальных практик и как оно меняется» («Насилие над человеком – это феномен, который меня всегда притягивал...») Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным // Русский журнал. 1998. 3 апреля (<http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm>).

Об особой логике паразитарности и паразите как культурном явлении см.: *Serres M. Le Parasite. Paris: Hachette, 1997.* Наиболее свежим примером работы Сорокина с новыми речевыми практиками является роман «Теллурия» (2013).

Конечно, обращение Сорокина к политическому имеет и другие разновидности. Так, обнажая бессознательное политики, ее фантазм, если угодно, он избирает путь выстраивания невозможных отношений, таких как, например, дружеский союз Сталина и Гитлера в романе «Голубое сало» или кульминационное гомоэротическое единение опричников («гусеница») в финале уже упоминавшейся здесь повести. О таком понимании «неотношения» и о принципе «не» в более общем смысле применительно к современному искусству см.: Аронсон О. Машина и женщина (заметки о Марселе Дюшане) // Синий диван. 2013. № 18. С. 130–149. Выражаем свою признательность О. Аронсону за живое обсуждение этих и других моментов, связанных с творчеством Сорокина.

952

Делёз Ж. Указ. соч. С. 138.

953

Сценарий написан в соавторстве с режиссером фильма Александром Зельдовичем.

Возможность быть понятыми. Интервью с В. Сорокиным // Киносценарии. 1997. № 1. С. 115.

Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Dies gespaltene Kultur in der Sowietunion. München, 1988.

Гройс Б. Россия как подсознание Запада // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 245–259.

Сорокин В. Москва // Киносценарии. 1997. № 1. С. 92. Далее ссылки даются в тексте статьи.

Антропоморфный образ Москвы как пустого тела присутствует в романе Платонова «Счастливая Москва», об этом см.: *Друбек-Майер Н.* Россия – «пустота в кишках мира» // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–268.

Кулик О. Сорокин В. В глубь России. М.: Институт современного искусства, 1994.

Возможность быть понятыми. Интервью с В. Сорокиным. С. 114.

Беньямин В. Москва // Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 201.

Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem, 2012. С. 28.

Tzara T. Manifest Dada 1918 // Dada Zürich. Texte. Manifeste. Dokumente.
Stuttgart, 1992. S. 37.

Сорокин В., Зельдович А. Москва // Киносценарии. 1997. № 1. С. 89.

Мейерхольд В. Балаган // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии / Под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 538.

Сорокин В., Зельдович А. Возможность быть понятыми // Киносценарии. 1997. № 1. С. 113.

Там же. С. 115.

Гусятинский Е. Владимир Сорокин: «Россия некинематографична» // Искусство кино. 2006. № 5. Здесь и далее все ссылки на публикации в журнале «Искусство кино» даются по версии журнала на сайте: www.kinoart.ru.

Гусятинский Е. Владимир Сорокин: «Россия некинематографична».

Единственным авторским сценарием является «4». «Москва» была написана совместно с А. Зельдовичем, «Копейка» – с И. Дыховичным. Тексты сценариев всех фильмов доступны на сайте <http://www.srkn.ru/texts>.

Гусятинский Е. Владимир Сорокин: «Россия некинематографична».

См., например: *Сиривля Н.* Гламур крепчал // Искусство кино. 2001. № 8. Подробный разбор критических отзывов на фильм «Москва» см. в главе «Семиотика „Москвы“: Путин как предчувствие» в книге: *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 527–567. Публикаций о «Копейке» немного. Самыми значимыми были рецензия Антона Долина (Копирайт на копейку. «Копейка», режиссер Иван Дыховичный // Искусство кино. 2002. № 9) и статья Дмитрия Голынько-Вольфсона («Копейка» и изнанка идеологии // Искусство кино. 2003. № 1).

Абдулаева З. Москва – «Москва» // Искусство кино. 2000. № 11.

Подробный анализ киноязыка «Москвы» см.: *Сиривля Н.* Немое кино // Искусство кино. 2001. № 2; *Goscilo H.* Re-conceptualizing Moscow (W)hole/sale // *Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51 (2). P. 312–330.

Наиболее подробно чеховские аллюзии и цитаты проследила в своей рецензии Зара Абдулаева (Москва – «Москва» // Искусство кино. 2001. № 11). См. также ее же статью Роман-фантазия // Искусство кино. 2011. № 3.

Васильева Ж. Иван Дыховичный. Шоссе в никуда // Искусство кино.
2006. № 8.

Подробнее об этом телепроекте см. мою статью: *Ушакин С. Разложение тотальности: объектализация позднего социализма в постсоветских биохрониках // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89).*

Bryant L. R. The Democracy of Objects. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2010. P. 245.

979

См.: *Сиривля Н.* Немое кино.

Например, лингвист Марк де Врай дает такое определение: «Паратакис – это равноценность положения (*equipollent ranking*) частей предложения или фраз» (*de Vries M. Asymmetric Merge and Parataxis // Canadian Journal of Linguistics. 2008. № 53 (2/3). P. 355*). Примеры анализа паратакисических структур см.: *Adorno T. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry // Adorno T. Notes to Literature. Vol. 2 / Transl. S. W. Nicholse. New York: Columbia University Press, 1992*; *Spitzer M. Haydn's Creation as Late Style: Parataxis, Pastoral, and the Retreat from Humanism // Journal of Musicological Research. 2009. № 28. P. 223–248*; *Dicinoski M. Narrating from «Nowheres and Notimes»: Tense, Parataxis, and Trauma in Kathryn Harrison's «The Kiss» // International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing. 2013. № 10 (1). P. 99–110*; *Wierzbicki J. Inventive Listening: The Aesthetics of Parataxis // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2014. № 43 (1). P. 21–46*.

См. подробнее: *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург, 2016. С. 376.

См., например, об этой тенденции: *Spitzer M. Haydn's Creation as Late Style*. P. 225.

Фраза из фильма «Кремень» (режиссер А. Мизгирев, 2007) о провинциальном парне, приехавшем в Москву в начале 2000-х в поисках лучшей жизни.

Абдулаева З. Александр Зельдович: «Жизнь авангарднее культуры» // Искусство кино. 2000. № 11.

985

Сорокин В., Зельдович А. Москва. С. 80.

Там же. С. 90.

Там же. С. 85–86.

Подробнее о пространственных и временных аспектах паратаксиста в визуальных проектах см.: *Aitken M. E. Parataxis and the Practice of Reuse, from Mughal Margins to Mor Kala''n Kha''n // Archives of Asian Art. 2009. № 59. P. 81–103.*

Зоркая Н. Витрина бутика «Том Клайм-Зельдович-Ильховский и Ко» // Искусство кино. 2001. № 2.

990

Сорокин В., Зельдович А. Москва. С. 106.

991

Там же. С. 100.

Adorno T. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry. P. 136.

Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. С. 58.

См.: *Абдулаева З. Александр Зельдович: «Жизнь авангардное культуры».*

995

Там же. Песни в фильме исполняет Ольга Дзусова.

Мейерхольд Вс. Балаган. С. 546.

Там же. С. 541, 542.

998

Там же. С. 543.

999

Там же. С. 544.

1000

Абдулаева З. Александр Зельдович: «Жизнь авангарднее культуры».

1001

Могиланская С. Последыши вишневого сада (дворяне после революции) // Старый и новый быт. Сборник под ред. В. Г. Тана-Богораза. М.: Госиздат, 1923. С. 132–123.

1002

Там же. С. 133.

1003

Сиривля Н. Вторые станут первыми // Искусство кино. 1998. № 8.

1004

Там же.

1005

Так в «Москве» Лев объясняет Ольге смысл «памятника Неизвестному солдату».

1006

Васильева Ж. Иван Дыховичный. Шоссе в никуда.

1007

Третьяков С. Биография вещи // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2: Материалы / Под ред. С. Ушакина. М.; Екатеринбург, 2016. С. 394.

1008

Там же. С. 396–397.

1009

См.: *Арватов Б.* От режиссуры к монтажу быта // Зрелища. 1922. № 11.
С. 2.

1010

*Абрамов А. Жизнь... и Мюзик-Холл // Театральная Москва. 1922.
№ 29. С. 8.*

Любопытно, что в сценарии эту же связующую роль играют периодически повторяющиеся разговоры в состоявшемся или почти состоявшемся концерте «Битлов» в СССР.

1012

Малиновский Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана.
М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 88.

1013

Там же. С. 78.

1014

Там же. С. 88.

Сорокин В. 4 (<http://www.screenwriter.ru/info/ros/>). Далее все цитаты из сценария даются по этому источнику, без ссылок.

Krementsov N. Revolutionary Experiments. The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. P. 21–22.

1017

Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1978. С. 55.

1018

Sanford J. C. Genetic Entropy and the Mystery of the Genome. Waterloo; New York: FMS Publications, 2005.

1019

Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М.: Наука, 1964. С. 50.

См. о сложностях зеркальной симметрии: *Gardner M.* The New Ambidextrous Universe: Symmetry And Asymmetry, From Mirror Reflections To Superstrings. New York: W. H. Freeman, 1990.

1021

Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1983. С. 141.

Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология. С. 143.

См. об этом: *Иванов В. В.* Близнечный культ и двоичная символическая классификация в Африке // *Иванов В. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 5. Мифология и фольклор. М.: Знак, 2009. С. 11–48.

Rosset C. Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho. Paris: Minit, 2004. P. 9. Имеется в виду повесть Гофмансталя «Женщина без тени».

Rosset C. Le réel et son double. Paris: Gallimard, 1976. P. 63.

Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994. С. 214.

1027

Там же. С. 217.

В этом смысле мир этот примыкает к универсуму советской научной утопии, для которой оппозиция органического и сделанного фундаментальна. Напомню хотя бы многократно цитировавшееся высказывание академика Лысенко: «В Советском Союзе люди не рождаются. Рождаются организмы. А люди у нас делаются – трактористы, мотористы, академики, ученые и так далее. И это безо всякой идеалистической чертовщины...» – цит. по: Ковалев А. М. Философские исследования в условиях перестройки // Вопросы философии. 1987. № 11. С. 67. Прямую связь клонирования с научными утопиями 1920–1930-х годов можно найти, например, у Джона Херриса: *Harris J. On Cloning*. London; New York: Routledge, 2004; *Idem. Enhancing Evolution. The Ethical Case for Making Better People*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Ibid. P. 207.

Atlan H. Tout non peut-être. Paris: Seuil, 1991. P. 83.

1031

Corballis M. C. The Recursive Mind. The Origins of Human Language, Thought, and Civilization. Princeton: Princeton University Press, 2011.

1032

The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887–1904.
Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1985. P. 207.

1033

*Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos Altera – Левая карта, 2006.
С. 39.*

Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 40.

Bion W. R. Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis. London: William Heinemann, 1967. P. 112.

Ibid. P. 112.

1037

Bodei R. Logics of Delusion. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.
P. 18.

Bion W. R. Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis. P. 113.

«Я помню, как я родился, – апрель, 28, 1936. Имя акушерки Мария, санитары В. Волов и О. Аслевич, подстилка – белая простыня с гербом. В полдень вошла звезда Ю в области Сатурна и горела 54 часа. Объясню, как орфик. 28 – священное число, все, что есть великого, родилось у него, планеты и посланцы. Я проживу 54 года, если будет благоприятствовать рок; мой рок – птица Павлин, кликуша. 28 апреля 1936 г. в мире родилось 422 865 мальчиков, но посланец один – я. Из остальных в живых на сей день 4» – *Соснора В.* Дом дней (18 июля 1985 – 18 июля 1986). М.; СПб.: Пушкинский фонд, 1997 (http://www.sosnora.poet-premium.ru/prose_12.html#354). Далее все цитаты из Сосноры даны по этому источнику.

1040

Или в ином месте: «Из детей блокады рождения 1936 г. в живых сейчас 4 мальчиго-евочки...»

Ср. рецензию Алины Витухновской, которая указывает именно на непосредственные политические реалии: *Витухновская А.* Страшная книга: Рецензия на книгу Владимира Сорокина «День опричника» // Назлобу. 2007. 4 мая (<http://www.nazlobu.ru/publications/article1693.htm>).

Испытываемое ощущение реального слияния в общее химерическое тело Змея Горыныча – счастье, которое «...несравнимо ни с какими теремами, ни с какими печами-амоходами, ни с какими женскими ласками».

Об этом см.: *Ушакин С. Жизненные силы русской трагедии: о постсоветских теориях этноса // Ab Imperio. 2005. № 4. С. 233–277.*

Статья представляет собой переработку текста, опубликованного по-английски: Forward to the Past or Two Radical Views on Russian Nationalist Future: Pyotr Krasnov's *Behind the Thistle* and Vladimir Sorokin's *Day of Oprichnik* // *Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. № 2.

Sorokin V. Russia is Slipping Back into an Authoritarian Empire // Der Spiegel Online. 2007. 2 февраля (<http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,463860,00.html>).

Выбор термина не случаен. В течение последних десятилетий образ опричнины и опричника стал одним из центральных в российской «патриотической» журналистике. Для российских национал-патриотов образ опричника постоянно служит символом православного солдата, отдающего все силы на борьбу с «либералами и демократами».

См., к примеру: *Парфенов Л.* История возвращается не только в виде фарса: интервью с Владимиром Сорокиным // Russian Newsweek. 2006. 26 декабря (<http://www.srkn.ru/interview/parfenov.shtml>).

Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: *Краснов П. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Интелвак, 2000.*

Например, Нина Берберова и Нина Кривошеина рассказывают в своих мемуарах о приезде друзей из сталинской России как о «гостях из-за чертополоха» (см.: *Берберова Н.* Курсив мой. М.: Азбука, 1997. С. 179, и *Кривошеина Н.* Четыре трети нашей жизни (http://thelib.ru/books/krivosheina_na/chetire_treti_nashey_zhizni-read.html). Интересно заметить, что в последнее время термин «за чертополохом» стал применяться в отношении современной российской эмиграции за рубежом (см., к примеру, статью: *Кашин О.* Эмигранты за чертополохом // Взгляд. 2006. 16 февраля (<http://vz.ru/columns/2006/2/16/22786.html>).

Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: *Сорокин В. День опричника*. М.: Захаров, 2007.

Соколов *Б.* *Старая* *новая* *Русь*
(<http://www.apn.ru/publications/article10805.htm>).

Clark K. The Soviet Novel: History As Ritual. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 2000. P. 73.

Цит. по: *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 633.

См.: *Кайуа Р.* Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. Взгляды, представленные Сорокиным в «Дне опричника», также отражают, на наш взгляд, концепцию связи между природой фашизма, тоталитарным правлением, насилием, властью и мужским сексуальным доминированием, представленной в книге Клауса Тевеляйта «Мужские фантазии» (*Theweleit K. Male Fantasies. Minneapolis: Minnesota Press, 1987*).

См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 470.

1056

См.: *Бахтин М. М. Указ. соч. С. 402.*

1057

Цит. по: *Липовецкий М.* Указ. соч. С. 594.

1058

Бахтин М. М. Указ. соч. С. 412.

1059

См., к примеру: *Парфенов Л. Указ. соч.*; *Соколов Б. Указ. соч.*

Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый / Под ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Национальная премия кинокритики и кинопрессы «Белый Слон» в номинациях «За лучшую операторскую работу» (Александр Ильховский), «За лучшую работу художника» (Юрий Хариков, Владимир Родимов) и «За лучшую музыку к фильму» (Леонид Десятников).

Волбуев Р. «Мишень» Александра Зельдовича на Берлинском фестивале. Снятся ли андроповым электроовцы // Афиша. 2011. 13 февраля (<http://www.afisha.ru/article/8631/>).

1063

Зельвенский С. [Рец. на фильм] Мишень. Антиутопия по сценарию Сорокина // Афиша. 2011. 20 июня (<http://www.afisha.ru/personalpage/191661/review/379830/>).

1064

[Б. а. (Мезенов С.)] [Рец. на фильм] Мишень // Newslab.ru. 2011. 4 июля
(<http://www.newslab.ru/review/390763>).

1065

[http://www.film.ru/article.asp?id=6522.](http://www.film.ru/article.asp?id=6522)

Нуриев В. Подмороженная Россия. Владимир Сорокин о фильме Александра Зельдовича «Мишень» // Независимая газета. 2011. 5 июля (http://www.ng.ru/cinematograph/2011-07-05/7_mishen.html).

Дубин Б. Симулятивная власть и церемониальная политика. О политической культуре современной России // Вестник общественного мнения. 2006. № 1 (81). С. 17–18.

Бодрийяр Ж. Войны в Заливе не было // Художественный журнал. 1994. № 3. С. 33–36; Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М., 2002.

Нечаев А. Режиссер Александр Зельдович: «Дойдем до Мишени – купим себе счастье?» // Комсомольская правда. 2011. 1 июля (<http://www.kp.ru/daily/25712/912156/> [21 января 2012]).

Осокин М. Мишени Владимира Сорокина // Полит. ру. 2011. 27 июня
(<http://www.polit.ru/article/2011/06/27/targets/>).

Кичин В. Секреты их молодости [Беседа с А. Зельдовичем] // Российская газета. 2011. 23 июня (<http://www.rg.ru/2011/06/23/mishen-site.html>).

Если эта интерпретация верна, то ключом к книге является рассказ «Кухня» – в противоположность обычной манере Сорокина, бессюжетный. Рассказ этот бесстрастно и подробно, в стиле Алена Роб-Грийе, описывает обычную советскую кухню 1970-х годов, после чего сообщает, что напротив дома, в котором «мы» находимся, есть другой такой же дом с такими же кухнями и в его окне стоит мальчик и смотрит – «на нас», то есть на локализованных сразу в советских годах и в современности рассказчика и читателя.

Блогер donor_darom (<http://organ-bank.livejournal.com/249025.html>) указал на то, что этот фрагмент содержит аллюзию на библейскую книгу Бытия (хотя и не обратил внимания на то, что главный герой рассказа имеет еще и «библейскую» фамилию Синаев, которую в дореволюционной России иногда давали семинаристам): отец героя ранен в бедро и у него перерублена жила, подобно тому, что случилось с Иаковом, который боролся ночью с ангелом (Быт., 32: 24–32).

1074

Пер. с нем. С. Апта.

Рыклин М. Борщ после устриц (Археология вины в «Hochzeitreise» В. Сорокина) (1997) // Burkhardt D. (Hrsg.) Poetik der Metadiskursivitat: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin / Die Welt der Slawen, Sammelbande. Bd. 6. Munchen: Otto Sagner, 1999. S. 179–186. Первая публикация этой статьи: Место печати. 1997. № 10.

1076

Рыклин М. Цит. соч. С. 186.

Выводы этой статьи были положены в основу работы М. Рыклина «Медиум и автор», опубликованной в качестве предисловия к двухтомному собранию сочинений Сорокина (М.: Ad Marginem, 1998).

Гюнтер, зарабатывающий на жизнь торговлей свининой и называемый за свою сексуальную холодность «мрамором», встречает на дороге автофургон с надписью: «Роза Абзатц и Фабиан Хакен. МРАМОРНЫЕ СВИНЬИ». Роза – имя следовательницы, матери Маши, одно из значений немецкого слова *Absatz* – каблук (Гальперина на допросах давит мужские гениталии подследственных своим каблуком – реальный вид пытки, применявшийся женщинами-следовательницами НКВД, о нем писали А. Солженицын и другие авторы), Фабиан – имя отца Гюнтера, *Naken* – «крюк»: эсэсовец вешал евреев на железном крюке.

1079

Фамилия героя – *Nebelsdorf* – в буквальном переводе с немецкого означает «туманная деревня» или «деревня тумана».

Российские консервативные аналитики и журналисты доказывали, что это произойдет якобы потому, что Китай стал «правильно» реформировать социалистический строй без изменений идеологии. Подразумевалось, что М. С. Горбачев попытался провести в СССР идеологическую реформу и ни к чему хорошему это не привело, а вот если бы реформы идеологии не было, а была проведена только либерализация экономики, то, возможно, на месте Китая могла бы быть Россия. При этом консерваторы упорно «забывали» о том, что нефтяная зависимость российской экономики, принципиально отличающая ее от китайской, возникла не в постсоветское, а в советское время – после общемирового взлета цен на нефть в 1973 году.

1081

Ганин М. [Рец. на кн.:] Владимир Сорокин. Моноклон // Openspace.ru. 2010. 30 сентября (<http://old.openspace.ru/literature/events/details/18052/?expand=yes#expand>).

1082

Авторская ремарка из списка действующих лиц.

Мифология, сложившаяся вокруг Аркаима, изучена в работах Виктора Шнирельмана: *Шнирельман В.* Страсти по Аркаиму: арийская идея и национализм // Брилл Олкотт М., Семенов И. (ред.) Язык и этнический конфликт. М.: Моск. Центр Карнеги; Гендальф, 2001; *Он же.* Аркаим: археология, эзотерический туризм и национальная идея // Антропологический форум. 2011. № 14. С. 133–167.

Соболевская О. Зельдович и Сорокин стреляли в смысловую «Мишень» // РИА «Новости». 2011. 23 июня (<http://ria.ru/analytics/20110623/392039584.html>).

Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. С. 293.

По инициативе и под руководством Лидова прошло два международных симпозиума, на которых обсуждались образы-парадигмы различных религиозных культур.

Шёнле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 23. См. также о руинах: *Он же.* Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018; *Ямпольский М.* О близком. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 124–146; *Смолярова Т.* Державин. Зримая лирика. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 520–546.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд. М.: РГГУ, 2004. С. 180.

Цит. по изд.: *Гоголь Н. В.* Заколдованное место: Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 316.

Лидов А. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Лидов А. М. (ред. – сост.) Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М., 2011. С. 27.

После долгого дальнего плана Мишени с крошечной Анной на горизонте экран становится белым и на нем вновь возникает слово «Мишень», как оно написано в титрах. Но в титрах оно словно бы раздвигается по буквам из одного загадочного иероглифа, в финале же оно вновь собирается из букв в этот иероглиф. Этот «иероглифизм» и сам дальний план с неподвижным объектом подчеркивают вневременность и неизменность центрального образа фильма.

См.: *Монастырский А., Панитков Н., Алексеев Н., Макаревич И., Елагина Е., Кизевальтер Г., Ромашко С., Хэнсен С.* (Группа «Коллективные действия»). *Поездки за город*. М.: Ad Marginem, 1998; *Монастырский А., Панитков Н., Макаревич И., Елагина Е., Ромашко С., Хэнсен С.* (Группа «Коллективные действия»). *Поездки за город*. Т. 6–11 [в одной кн.]. Вологда: Герман Титов, 2009; страница «Коллективных действий» в интернете: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html>.

1093

Публиковалось несколько раз, последняя по времени публикация – в кн.: *Монастырский А. Эстетические исследования*. Вологда: Герман Титов, 2009 (<http://conceptualism.letov.ru/Andrey-Monastyrsky-VDNH.html>).

Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. С. 292. Лидов считает, что такое «отсутствие общего источника изображения» свойственно только византийской культуре, но не приводит этому доказательств.

Ранк О. Травма рождения и ее значение для психоанализа. М.: Когито-центр, 2009; *Гроф С.* За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. М., 1992. Ранк считал наиболее болезненным событием для человека отделение от материнского тела, Гроф – прохождение плода через родовые пути.

1096

Кичин В. Цит. соч.

Характерно, что российская постановка пьесы «Hochzeitsreise» (режиссер – Эдуард Бояков) последовала намного позже, чем австрийская и германская (соответственно Андреаса Марента и Франца Касторфа).

Исключением является статья Марка Липовецкого: *Липовецкий М. Советские и постсоветские трансформации сюжета внутренней колонизации* // Эткинд А., Уффельманн Д., Кукулин И. (ред.) *Практики внутренней колонизации в культурной истории России*. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 809–845. О ней ниже – см. примеч. 1 на с. 576.

1099

Истоки этого, конечно же, в его ранней «Очереди».

«Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут» –
*Пушкин А. С. Метель // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.:
Художественная литература, 1975. Т. 5. С. 57.*

Пушкин указывает на это в начале повести, вступая в полемику с Вяземским, который видит в станционном смотрителе, «коллежском регистраторе», чуть ли не воплощение социальной иерархии и даже «диктатора»: *Пушкин А. С. Станционный смотритель. Т. 5. С. 72.* Меж тем, отмечает Пушкин, это неверно. Смотритель лишь социальная функция, он занимает невысокое положение в табели о рангах, оттого его двойственность – он и начальник, и жертва. Если «функция» принадлежит к области формального, то «жертва» – чисто человеческая роль. Собственно, на этом и строится пушкинский сюжет, см. его рассуждение о «чинопочитании» (Там же. С. 74). Обстановка же станции, где гусар повстречал Дуню, перекочевала потом в немалое количество русских литературных текстов, да и Сорокин в «Метели» воздал ей должное. Впрочем, об этом позже.

Эткнд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Справедливости ради отмечу, что и Толстой в 1895 году описывал вовсе не современную ему жизнь. «Хозяин и работник» – историческая проза, действие там происходит в «семидесятых годах», за двадцать лет до того: *Толстой Л. Н. Хозяин и работник // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Современник, 1980. Т. 10. С. 499.*

Пример толстовского описания: «Что соскучился, соскучился дурачок? – говорил Никита, отвечая на слабое приветственное ржанье, с которым встретил его среднего роста ладный, несколько вислозадый, караковый, мухортый жеребец, стоявший один в хлевушке. – Но, но! Поспеешь, дай прежде напою, – говорил он с лошадью совершенно так, как говорят с понимающими словами существами, и, обмахнув полой жирную с желобком посредине, разъединную и засыпанную пылью спину, он надел на красивую молодую голову жеребца узду, выпростав ему уши и челку и, скинув оброть, повел поить» – Там же. С. 503. Это написано человеком, который точно знал значения всех используемых им слов, который действительно слышал приводимую им речь – и который с гордостью демонстрировал это знание. Потому Толстому верил читатель – как знатоку жизни, на материале которой тот работал. Сорокин не имеет никакого представления о конюшенных манипуляциях, он собрал архаичные слова и соорудил из них пастиш. Пастиш получился чрезвычайно убедительным как раз из-за взаимного незнания писателем и читателем смысла используемых в тексте слов.

Существует общепринятое мнение, что Лев Толстой был лишен юмора; по крайней мере, в его сочинениях якобы нет даже намека на комическое. Однако, если внимательно прочесть «Хозяина и работника», становится очевидным, что вся эта вещь, представляющая собой социально-этнографическое сочинение на тему *temento mori*, на самом деле полна совершенно издевательского, чуть ли не цинического комизма. Василий Андреевич мчится в Горячкино обдeldывать свои делишки, он полон энтузиазма и предвкушения легкой прибыли. По дороге он пытается еще в очередной раз обмануть и Никиту – что совсем уже постыдно, ведь работника и так уже обирает собственная жена. Вместо того чтобы быстро попасть по знакомому пути в Горячкино и совершить сделку, «хозяин», этот в самом прямом смысле слова «набитый денежный мешок» (он везет с собой три тысячи рублей, из которых, между прочим, две тысячи триста «церковных»), бессмысленно блуждает в трех соснах. Толстой издевательски заставляет его два раза приехать по ошибке в одно и то же Гришкино, потом он укладывает его на морозе рядом с Никитой и умерщвляет. Алчность приводит к нелепым метаниям в снегу, а потом и к гибели. Никита же, наоборот, остается в живых, хотя одет он значительно хуже и легче «хозяина».

«Не вру я, Василий Андреевич, а правду говорю, – сказал Никита, – и по саням слышно – по картофелищу едем; вон и кучи, – ботву свозили. Захаровское заводское поле» – Там же. С. 515.

Пятигорский многократно пишет об этом в самых разных текстах. См., например: *Пятигорский А.* Игорь Смирнов и Владимир Сорокин // Новая русская книга. 2001. № 1 (<http://old.magazines.russ.ru/nrk/2001/1/smisor.html>). Кажется, первое употребление термина «психизм» Пятигорским – в его совместной с Мерабом Мамардашвили книге «Символ и сознание», в третьей главе («Двойственность современной симвонологии». Раздел «Терминология. Символ – вещь»): *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. П.* Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке). М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. С. 135–138.

1108

Любопытно, что безлошадный ходок сотский носит фамилию Лошадин – чисто сорокинский трюк.

См. помешательство на геометрии в Лапуту, в частности влияние этой науки на кулинарию: «В первой перемене были баранья лопатка, вырезанная в форме равностороннего треугольника, кусок говядины в форме ромбоида и пудинг в форме циклоида. Во вторую перемену вошли две утки, приготовленные в форме скрипок, сосиски и колбаса в виде флейты и гобоя и телячья грудинка в виде арфы. Слуги резали нам хлеб на куски, имевшие форму конусов, цилиндров, параллелограммов и других геометрических фигур» – *Swift J. Gulliver's Travels. London: Penguin Books, 1994. P. 176.* Цитата дана в классическом русском переводе Адриана Антоновича Франковского, изданном десятки раз.

1110

Не будем дальше развивать очевидное сравнение белоснежного кокаина с белым снегом, так как оно может завести нас слишком далеко.

Из имеющихся интерпретаций «Метели» наиболее интересная – историко-культурное «прочтение», предпринятое в статье Марка Липовецкого «Советские и постсоветские трансформации сюжета внутренней колонизации». Как явствует из названия текста (и из названия сборника, в котором он опубликован), повесть Владимира Сорокина здесь трактуется в рамках концепции «внутренней колонизации». Липовецкий анализирует сразу несколько произведений; ряд, который замыкает «Метель», включает в себя «Зависть» Ю. Олеси, романы Стругацких, из относительно новых – «ЖД» Д. Быкова. Отметим два важных сюжета анализа «Метели» в этой статье – возвращение Сорокина к характерному для досоветской русской литературы «единству Человека власти и Человека культуры» (Липовецкий М. Указ. соч. С. 835), и гипотеза об еще одном возможном источнике сорокинской повести – фильме Алексея Балабанова «Морфий». Вопрос о том, насколько предложенные Александром Эткингом условия и характерные черты «внутренней колонизации» являются уникальными именно для этого феномена, – совершенно особый и требует отдельного обсуждения. Отметим лишь, что подобный набор характеристик достаточно широко распространен – и, возможно, стоит поместить этот сюжет в более широкий географический, культурный и исторический контекст. Однако анализ трансформации сюжета «Человек власти» и «Человек культуры» *versus* «Человек народа» (или даже просто «Народ») в статье Липовецкого убедителен и вне рамок «сюжета внутренней колонизации». С другой стороны, сложно согласиться с тем, что «Метель» представляет собой «ретроутопию» и что в повести Сорокин «ироничен» (Там же. С. 836 и далее). Ретроутопия предполагает существование исторического времени (или даже «времени истории», о котором много писали историки и исторические антропологи прошлого века). Как я пытаюсь показать в данном эссе, никакого исторического времени в сорокинской «Метели» нет. Ниже даже делается предположение, что в повести вообще нет никакого времени, только пространство, организованное нарочито формальным образом. Оттого же, как представляется, нельзя говорить об «иронии» в данном случае, ибо именно историческое время является важнейшим условием появления «иронии». В любом случае, даже внутренне отталкиваясь от статьи Марка Липовецкого, это эссе «работает» с главными заданными там темами и сюжетами.

См., например, «кабинет» Базилиуса Безлера, который изображен в его книге «Fasciculus rariorum varii generis», вышедшей в Нюрнберге в 1622 году: *Mauries P. Cabinets of Curiosities*. London: Thames & Hudson, 2013. P. 22–223. Или «кабинет» итальянского аптекаря Франческо Кальцорали; удивительная гравюра, на которой можно увидеть его коллекцию, напечатана в книге «Museum Calceolarium», опубликованной в том же 1622 году в Вероне: *Mauries P. Op. cit.* P. 14–15.

Конечно же, тут нужно множественное число: разные эпистемы. Одним и тем же было желание их выразить и зафиксировать в определенном порядке расположения определенных вещей в шкафах и на витринах «кабинетов».

Mauries P. Op. cit. P. 25.

В этом рассуждении невозможно не упомянуть романы Константина Вагинова. Коллекционирование – одновременно их главный прием и главный сюжет. Сам Вагинов как бы «составляет» романы из разных персонажей, выдернутых из социокультурных обочин ленинградской жизни того времени. Но то же самое делает и писатель Свистонов в «Трудах и днях Свистонова». В «Козлиной песне» коллекционируют безделушки, непристойные штучки, в «Бамбочаде» – причудливые кулинарные рецепты; дальше – больше: собирают сны и даже ногти. Из важной характеристики героев коллекционирование превращается в страсть, в навязчивую идею, в паранойю. Причем если сначала у Вагинова собирают предметы материальные, «исторические», даже «культурные», то потом – уже либо нематериальные (сны), либо вообще обрезки «органического», «природного», а не «культурного» (ногти). Вагинов демонстрирует, как попытки механически заполнить пустоту новой советской жизни предметами прекрасного прошлого теряют смысл. Главным становится не то, *чем заполнять пустоту*, а сам *процесс ее заполнения*. При этом, собственно, попытку «организовать» коллекцию, создать «кабинет» предпринимает только один герой – Свистонов, в каком-то смысле альтер эго самого Вагинова. Попытки вагиновских персонажей сконструировать персональные ретроспективные утопии из пестрого мусора барахолок, букинистических лавок, бытовой и литературной жизни бывшей столицы приводят к выпадению их из пространства исторического времени в область психопатологии, где исторического времени нет.

Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. Т. 1. С. 230–231.

1118

Долин А. Языки утопии // Новая газета. 2013. 16 октября
(<http://www.novayagazeta.ru/arts/60467.html>).

Наринская А. Неумолимый пророк: Владимир Сорокин написал «Теллурию» // Коммерсантъ. 2013. 16 октября. С. 14 (<http://www.kommersant.ru/doc/2320979>).

Курчатова Н. Владимир Сорокин написал роман о распаде России и Европы // Известия. 2013 (<http://izvestia.ru/news/559153>).

1121

Иткин В. «Теллурия»: гвоздь в голове Владимира Сорокина // НГС-Афиша. Все события Новосибирска. 2013
(<http://afisha.ngs.ru/news/more/1465248/>).

Рыжова П. Государство это зря // Газета. ру. 2013
(http://www.gazeta.ru/culture/2013/10/17/a_5711597.shtml).

Кучерская М. Поедающий свой хвост // Ведомости. 2013. 21 октября. С. 7 (<http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/10/21/poedayuschij-svoj-hvost>).

1124

Курчатова Н. Указ. соч.

Архангельский А. Новый Сорокин: станция Распадская // Colta.Ru
(<http://www.colta.ru/articles/literature/785>).

Мильчин К. Калужские игры: «Теллурия» Владимира Сорокина // Русский Репортер. 2013. № 42 (320) (<http://www.rusrep.ru/article/2013/10/22/sorokin/>).

1127

Курчатова Н. Указ. соч.

Сорокин В. Теллурия. М.: АСТ; Corpus, 2013. С. 55.

1129

Там же. С. 406.

В одном месте Сорокин намекает на то, что на других континентах ситуация может кардинально отличаться от описываемой: бригадир Плотников Арнольд Константинович из главы XXVIII начинает свой монолог, панорамирующий новое мироустройство, со слов: «Взгляните на наш евроазиатский континент...» – Там же. С. 286.

«Цветы для Элджернона» (Flowers for Algernon) – научно-фантастический рассказ Д. Киза (Daniel Keyes) 1959 года о человеке с задержкой развития, участвующем в испытании нового метода лечения. В результате уровень его интеллекта резко повышается, но затем наступает столь же резкая регрессия. По-русски опубликован в переводе С. Васильевой – *Киз Д. Цветы для Элджернона. М., 1966.*

Масюк Е. Там, где православие – это гвоздь, милосердие – это срок... // Новая Газета. 2012. № 90
(<http://www.novayagazeta.ru/society/53933.html>).

См., в частности: Чудинова Е. Мечеть Парижской Богоматери. М.: Яуза; Эксмо; Лепта, 2005; *Phillips M. Londonistan*. New York: Encounter Books, 2006; Фаллачи О. Ярость и гордость. М.: Вагриус, 2004.

В современной англоязычной практике «neo-medievalism» и «neo-feudalism» – два термина, довольно сильно отличающиеся по значению, подробнее см. ниже.

Леонтьев К. Храм и Церковь. М.: АСТ, 2003. С. 477.

Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство; Лига, 1994. С. 427, 418.

Сорокин П. Социальная и культурная динамика. М.: Астрель, 2006.
С. 789–790.

Мы сразу переходим здесь к современной практике, опуская историю термина, которую обычно возводят к романтической критике просвещенческого проекта Новалисом: *Новалис. Христианство или Европа // Гимны к ночи*. М.: Энигма, 1996. С. 155–188.

Здесь и далее англоязычные цитаты приводятся в переводе автора статьи, если не указано иное.

Robinson C. L., Clements P. Living with Neomedievalism // Fugelso K. (Ed.) Studies in Medievalism XVIII: Defining Medievalism(s) II. Woodbridge, UK: Boydell & Brewer, 2009. P. 64.

Marshall D. W. Neomedievalism, Identification, and the Haze of Medievalisms // Fugelso K. (Ed.) Studies in Medievalism XX: Defining Neomedievalism(s) II. P. 23.

1142

Английский перевод см.: *Vacca R. The coming Dark Age. Garden City, 1973.*

Eco U. Travel in hyperreality: essays. London: Pan, Secker & Warburg, 1986. P. 73–85.

Термин Ф. Торреса. См.: *Torres P. A Crisis of Faith: Atheism, Emerging Technologies and the Future of Humanity*. Great Yarmouth: Bookshaker, 2012. P. 77–80.

Bull H. The anarchical society: a study of order in world politics. Basingstoke: Palgrave, 2002. P. 246.

См., в частности: *Hassner P.* Violence and peace: from the atomic bomb to ethnic cleansing. Budapest; London: Central European University Press, 1997. P. 215–229; *Kaplan R. D.* The Coming Anarchy // *The Atlantic Monthly*. 1994. P. 44–76; *Held D.* Democracy and the global order: from the modern state to cosmopolitan governance. Cambridge: Polity, 1995. P. 137–140; *Kobrin S. J.* Back to the Future: Neomedievalism and the Postmodern Digital World Economy // *Journal of International Affairs*. 1998. № 51. P. 361–386.

Friedrichs J. The Meaning of New Medievalism // *European Journal of International Relations*. 2001. № 7 (4). P. 476.

Марков А. Стерн-Андроид: о новом романе Сорокина // Гефтер. 2013
(<http://gefter.ru/archive/10427>).

К. Рождественская даже называет Теллурию «„Книгой о разнообразии мира“, которую никогда не писал Марко Поло» – *Рождественская К. Сорокин забивает последний гвоздь // GQ. 15.10.2013* (http://www.gq.ru/culture/books/53909_sorokin_zabivaet_posledniy_gvozd.ph).

В то время как тот же А. Марков, наряду с другими, видит в Сорокине прежде всего политического философа: «Сорокин пишет не антиутопию, он пишет политический трактат» – *Марков А. Стерн-Андроид: о новом романе Сорокина* (<http://gefter.ru/archive/10427>).

Соколов Б. «Феодализм уже давно наступил»: интервью с Владимиром Сорокиным // Новое время. 2013.

1152

Wallerstein I. M. Historical capitalism; Capitalist civilization. London: Verso, 1995.

Wallerstein I. M. Historical capitalism; Capitalist civilization. P. 162.

Для сравнения: на ту же дату поисковый запрос «„День опричника“ „утопия“» дает 5000 страниц, а «„День опричника“ „антиутопия“» – 10 000, то есть в два раза больше.

Jameson F. Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions. London: Verso, 2005. P. 290.

Ibid. P. 153.

1157

Gibson W. Neuromancer. Sprawl. New York: Ace Books, 1984.

1158

Stephenson N. The Diamond Age, or, A Young Lady's Illustrated Prime.
Bantam Spectra, 1995.

Ахиезер А., Клямкин И., Яковенко И. История России: конец или новое начало? М.: Новое издательство, 2013. С. 134–136, 195–204, 354–360.

1160

Gibson W. Neuromancer.

В 1980-е годы Япония занимала в европейском и особенно американском дискурсах о будущем то место, которое сейчас принадлежит Китаю. А именно воспринималась как чуждая культура (и к тому же культура страны, побежденной в ходе Второй мировой войны, то есть по отношению к 1980-м совсем недавно), которая вот-вот уйдет в непоправимый технологический отрыв от Запада, золотой век которого подходит, если уже не подошел к концу.

Cyberspace. Термин введен в широкий оборот тем же Гибсоном в рассказе «Горящий хром» (*Gibson W. The Burning Chrome // Omni. 1982. № 7. С. 72–77*), хотя придуман не им и существенно раньше, в начале 1960-х.

Bukatman S. Terminal identity: the virtual subject in postmodern science fiction. Durham, NC: Duke University Press, 1993. P. 145–146.

Jameson F. The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Forms. London: Verso, 2015. P. 221.

1165

Ice (Intrusion Countermeasures Electronics). Термин впервые употреблен Гибсоном также в рассказе «Горящий хром».

Подробнее об утопическом у Ефремова см. статью И. Каспэ: *Каспэ И. Тайна Темной планеты, или Как уверовать в будущее: о «Туманности Андромеды» Ивана Ефремова // Неприкосновенный запас. 2015. № 1 (99). С. 191–208.*

Собственно, в самом этом факте можно усмотреть отсылку к Ефремову, который сам был, как известно, палеонтологом и автором некоторого количества очерков из жизни палеонтологов и геологов. Один из таких очерков, «Озеро горных духов», повествующий об открытии месторождения ртути на Алтае, опубликован в том же сборнике 1964 года, по которому цитируется текст «Сердца Змеи», – Там же. С. 35–52.

Кржижановский С. Поэтика заглавий. М.: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники», 1931. С. 3.

1169

Марков А. Указ. соч.

Эткинд А. Сырье против товара: к критике политической экономии // *Неприкосновенный запас*. 2014. № 3 (95). С. 219–235.

Тут стоит отметить, что предположительно именно на Алтае находилась «блаженная страна» русских старообрядцев, Беловодье.

Кроме всего прочего, в XVIII–XIX вв. на Алтае, а именно в долинах рек Бухтарма и Катунь находилось место, где находили убежище люди, по тем или иным причинам бежавшие от правительства, в основном старообрядцы различных согласий. Старообрядческие источники часто отождествляют эту местность с легендарной блаженной страной, Беловодьем.

См. также ворон, возникающих в главе XXXVII в контексте изнасилования.

Данилин А. Бурханизм. Из истории национально-освободительного движения в Горном Алтае. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1993. С. 95.

1175

Там же. С. 127.

1176

Там же. С. 216.

1177

Там же. С. 163.

1178

Шерстова Л. Бурханизм: истоки этноса и религии. Томск: Томский государственный университет, 2010. С. 196.

Анохин А. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 годах по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Сборник Музея антропологии и этнографии при Российской академии наук. Т. 4. Вып. 2. Л.: Издательство Российской академии наук, 1924. С. 46–47.

1180

9 ноября 2015 года в лекции «Картография и культурная революция: карты, модерн и Новый Советский Человек» в рамках постоянно действующего семинара Центра по изучению России и Евразии колледжа Святого Антония (Оксфордский университет).

1181

Состоящим, к слову сказать, из двенадцати министров.

См. статью Т. Гланца, опубликованную в настоящем сборнике. –
Примеч. ред.

Ruck C. A. P., Bigwood J., Staples D., Ott J., Wasson R. G. Entheogens // Journal of Psychoactive Drugs. 1979. № 11 (1–2). P. 145–146.

Это связано с буквальным значением термина: «порождающий божественное внутри». Социология и антропология, как правило, изучают подобные вещества в религиозных, квазирелигиозных и ритуальных контекстах.

1185

Текст как наркотик: Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой // Независимая газета. 1991. 22 февраля. С. 7 (www.yeltsincenter-archive.ru/upload/newspaper/1991/nzv02_19_91/index.html).

Можно предположить, что в заглавии цитируется фрагмент текста, по тем или иным соображениям не попавший в финальную версию материала.

Кочеткова Н. «У нас просвещенный феодализм»: О новом романе «Теллурия», Средневековье и наркотическом счастье рассказывает писатель Владимир Сорокин // Time Out. Москва. 2013 (<http://www.srkn.ru/interview/u-nas-prosveshchennyi-feodalizm.html>).

«В культуре для меня нет табу» Владимир Сорокин отвечает на вопросы Сергея Шаповала // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998. С. 7–20.

1189

Липовецкий М. Указ. соч.

1190

Там же.

Войтенко А., Королев В. Научно-методические предпосылки применения психостимуляторов в Красной армии перед Великой Отечественной войной // Теория и практика управления образованием и учебным процессом: педагогические, социальные и психологические проблемы. 2008. Вып. 82. Вестник Балтийской педагогической академии: Секция управленческой деятельности. СПб.: Балтийская педагогическая академия, 2008. С. 47–53.

Pavlov Institute in War Time // The Lancet. 1943. Vol. 241 (6245). P. 595–596.

Ставский Е., Жданов А., Догадов В., Цареградская Е., Шнякин А.
Медицинское снабжение в годы Великой Отечественной Войны, вклад в обеспечение медицинским имуществом сибирских химико-фармацевтических заводов // Медицина и образование в Сибири. 2014. № 5. Новосибирский государственный медицинский университет (http://www.ngmu.ru/cozo/mos/article/text_full.php?id=1557).

Steinkamp P. Pervitin Testing, Use and Misuse in the German Wehrmacht // Eckart W. (Ed.) *Man, Medicine, and the State: The Human Body as an Object of Government Sponsored Medical Research in the 20th Century.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006. P. 61–71.

Brill H., Hirose T. The Rise and Fall of a Methamphetamine Epidemic: Japan 1945–1955 // *Seminars in Psychiatry*. 1969. № 1. P. 179–194.

Rasmussen N. America's First Amphetamine Epidemic 1929–1971 // American Journal of Public Health. 2008. Vol. 98 (6). P. 975–976.

В пример приводится «Мишень», где «астрофизический агрегат, руина советской эпохи, вызывает у персонажей эйфорическую интоксикацию, которая, в свою очередь, генерирует состояние безграничной свободы <...>. Эта свобода неизбежно оказывается (само)разрушительной. Страсть Зои к Николаю, внезапно проснувшееся правдолюбие Виктора, насилие Николая – все это явления одного порядка: за каждым из них стоит жажда свободы, оборачивающейся против жаждущего» – *Липовецкий М.* Указ. соч.

Этот путь, видимо, оказывается тупиковым, в «Теллурии» Сорокин возвращается к прежней, более привычной модели.

Слово «энтеоген» образовано соединением двух древнегреческих слов, ἔνθεος и γενέσθαι и дословно означает «то, что порождает божественное изнутри».

Butler A. The Lives of the Fathers, Martyrs, and Other Principal Saints. Compiled from Original Monuments and Authentic Records by the Rev. Alban Butler, in Twelve Volumes. Vol. XII. Dublin: James Duffy, 1866. P. 84–88.

1201

Кочеткова Н. Указ. соч.

Кукулин И. Техногенная матка истории (заметки о происхождении ключевого образа в фильме В. Сорокина «Мишень») – см. настоящее издание.

1203

В «Дне опричника», напомним, разрешается приобретение «травы» по достижении тех же 17 лет.

Имя Ариэль на иврите означает «Лев Божий» – так что в каком-то смысле мальчик хочет спасти одного из «своих».

1205

Ginsberg A. Howl, and other poems. The Pocket poets series, № 4. San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956. P. 9–26.

Гинзберг А. Вопль // Антология поэзии битников. М.: Ультра. Культура, 2004. С. 19.

В цитируемом здесь русском переводе И. Кормильцева «total animal soup of time» передано как «всеохватное животное варево жизни» – Там же. С. 23.

1208

Гинзберг А. Вопль. С. 13.

Гланц Т. Психоделический реализм: в поисках канона // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 264.

Цит. по: *Clément O.* The Roots of Christian Mysticism: Text and Commentary. New York: New City Press, 1995. P. 187.

Fuller R. C. Americans and the unconscious. New York; Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 79.

Fuller R. C. Religious revolutionaries: the rebels who reshaped American religion. New York: Palgrave/Macmillan, 2004. P. 88.

«Психология оказалась, если можно так выразиться, наименьшим общим знаменателем, к которому современные американцы смогли свести метафизические соображения касательно своих моральных и религиозных обязанностей» – *Fuller R. C. Americans and the unconscious. P. 63.*

Wexler P. The mystical society: an emerging social vision. Boulder, CO: Westview Press, 2000.

Fuller R. C. Drugs and the Baby Boomers' Quest for Metaphysical Illumination // Nova Religio. 1999. № 3 (1). P. 102.

1216

Данилкин Л. «Мифогенная любовь каст» «Баклажан мой, баклажан!
Гутен абенд, гутен абенд!» // Афиша. 2003
(http://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mlk_pepper1/).

Заметим, что Гланц в процитированной выше статье понимает Вторую психоделическую революцию в России как запоздавшую первую. Отчасти он прав: в России Первая и Вторая психоделические революции «слиплись», образовав сложное для анализа явление, – однако в рамках этого текста мы рассматриваем Сорокина и говорим о стадильности «психоделических революций» не в российском, а в более широком контексте, что, как представляется, оправдано прямым обращением Сорокина к Гинзбергу.

1218

3,4-метилендиокси-N-метамфетамин, психоактивное соединение амфетаминового ряда, относящееся к группе фенилэтиламинов.

Weir E. Raves: a review of the culture, the drugs and the prevention of harm // Canadian Medical Association Journal. 2000. № 13 (162). P. 1847.

Parrott A. C. Human psychobiology of MDMA or «Ecstasy»: an overview of 25 years of empirical research // *Human Psychopharmacology: Clinical and Experimental*. 2013. № 28 (4). P. 293–294.

Bedi G., Hyman D., de Wit H. Is Ecstasy an «Empathogen»? Effects of \pm 3,4-Methylenedioxymethamphetamine on Prosocial Feelings and Identification of Emotional States in Others // *Biological Psychiatry*. 2010. Vol. 68 (12). P. 1134–1140.

Kavanaugh P. R., Anderson T. L. Solidarity and Drug Use in the Electronic Dance Music Scene // *Sociological Quarterly*. 2008. Vol. 49 (1). P. 181.

Важность образа океана для рейв-культуры метонимически подчеркивается локализацией пространств, в которых происходили наиболее известные рейвы. Такие места часто находятся либо на островах (Ибица, Панган), либо на побережьях (Гоа). Известный американский фестиваль «Burning Man» (проводящийся в пустыне) тут исключение – но «Burning Man» и принадлежит скорее более поздней эпохе.

Sloan J. It's all the rave: Flower power meets technoculture // *American Criminal Justice Society Today*. 2000. Vol. XIX. № 1. P. 3.

1225

Reynolds S. Energy flash: a journey through rave music and dance culture.
London: Picador, 1998. P. 10.

Partridge C. The Spiritual and the Revolutionary: Alternative Spirituality, British Free Festivals, and the Emergence of Rave Culture // Culture and Religion. 2006. № 7 (1). P. 48.

Graham J. The difference engine: liberation and the rave imaginary // Graham J. (Ed.) Rave Culture and Religion. London: Routledge, 2004. P. 19–45. На то же указывает, например, тот факт, что один из поджанров хауса (*house*, жанр электронной музыки) носит название *tribal house*. Слово «tribal» изначально означало «родо-племенной», однако в современном американском английском в расширительном значении иногда используется в качестве эквивалента термина «этнический». В *tribal house* широко используется, например, звучание африканских барабанов «конга» – напрямую или в электронном, «синтезированном» виде.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. С. 115.

Jung C. G. Psychological types. The collected works. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1976. P. 32–33.

Рыклин М. От ликования к галлюцинации: постсоветские коллективные тела // Топос. 2006. № 10 (<http://www.topos.ru/article/4656>).

1231

Немцев М. Взыскуемый гвоздь // Гефтер. ру. 2013
(<http://gefter.ru/archive/10608>).

1232

Стругацкие А. и Б. Хищные вещи века // Стругацкие А. и Б. Жук в муравейнике. Кишинев: Лумина, 1983. С. 556.

1233

Там же. С. 560.

1234

Любопытно, что «киберпанки» упоминаются у Сорокина в «Дне опричника» – в качестве европейских потребителей ЛСД.

Manderson D. Possessed // Cultural Studies. 2005. Vol. 19 (1). P. 35–62.

1236

Ibid.

1237

Ibid. P. 42.

1238

Manderson D. Possessed. P. 48, 49.

1239

Немцев М. Указ. соч.

Wexler P. The mystical society: an emerging social vision. P. 15.

Именно так выглядит далекое путешествие в книгах Р. Р. Толкиена, пользовавшихся в 1960-е годы в США невероятной популярностью – *Ripp J. Middle America Meets Middle-Earth: American Discussion and Readership of J. R. R. Tolkien’s Lord of The Rings, 1965–1969 // Book History. 2005. № 8 (1). P. 245–286.*

1242

Потапов Л. Алтайский шаманизм. Л.: Наука, 1991. С. 64.

Gasser P., Kirchner K., Passie T. LSD-assisted psychotherapy for anxiety associated with a life-threatening disease: a qualitative study of acute and sustained subjective effects // *J Psychopharmacol.* 2015. Vol. 29 (1). P. 59.

Arnott R., Finger S., Smith C. U. M. Trepanation: discovery, history, theory. Lisse; Exton, Pa.: Swets & Zeitlinger, 2002.

Ливий Т. История Рима от основания города: В 3 т. М.: Наука, 1989.
Т. 1. С. 325.

Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time. New York: Columbia University Press, 2004. P. 196–197.

Морев Г. «От Сорокина ожидать деятельности по перечислению денег в фонд нельзя!» // Colta.ru. 2015 (<http://www.colta.ru/articles/literature/6240>).

Державин Г. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 2, с рисунками, найденными в рукописях поэта. Стихотворения. Часть II. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1865. С. 632.

Там же. С. 413–414.

Торо Г. Д. Уолден, или жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. С. 67–68.

1251

Там же. С. 285.

Сапрыкин Ю. «Я – безнадежно литературное животное». Интервью с Владимиром Сорокиным (<https://gorky.media/intervyu/ya-beznadezhnoe-literaturnoe-zhivotnoe/>).

1253

Там же.

Юзефович Г. «Манарага» Владимира Сорокина: Как правильно жечь книги // Медуза. 2017. 4 марта (<https://meduza.io/feature/2017/03/04/manaraga-vladimira-sorokina>).

1255

Сапрыкин Ю. Библиотека «Огонек» // Горький. 2017. 10 марта
(<https://gorky.media/reviews/biblioteka-ogonek/>).

Наринская А. Книга о вкусной и духовной пище // Новая газета. 2017. 6 марта (<https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/03/06/71708-kniga-o-vkusnoy-i-duhovnoy-pische>).

Все цитаты из романа приводятся по первому книжному изданию:
Сорокин В. Манарага. М.: АСТ; Corpus, 2017.

См.: *Данилкин Л.* О чем на самом деле «Манарага» Владимира Сорокина // Афиша. 2017. 14 марта (<https://daily.afisha.ru/brain/4792-o-chem-na-samom-dele-manaraga-vladimira-sorokina-obyasnyet-lev-danilkin/>).

Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. С. 288.

Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews / Ed. and transl. D. F. Bouchard, 1977. P. 42, 35–36.

1261

Ibid.

Батай Ж. Психологическая природа фашизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 84.

Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология / Сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Н. Зенкина; коммент. Е. Д. Гальцовой. М.: Ладомир, 2006. С. 72.

1264

Там же. С. 68.

Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 68.

См.: *Бердяев Н.* Новое средневековье: Размышление о судьбе России (1924) (<http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn010.htm>).

Архангельский А. «Россия хранит золотые запасы мракобесия». Интервью с Владимиром Сорокиным // Огонек. 2017. 13 марта. С. 32 (<https://www.kommersant.ru/doc/3235600>).

1268

Agamben G. Profanations / Transl. by J. Fort. New York: Zone Books, 2007. P. 82.

1269

Зенкин С. Н. Указ. соч. С. 58.

1270

Беседа с писателем В. Сорокиным, записала Т. Рассказова.
Независимая газета, 1991.

1271

Опубликовано в журнале «Синтаксис». 1992. № 32. С. 138–143.

1272

© «Русский журнал», апрель 1998 года (<http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm>).

1273

Опубликовано в: ExLibris НГ. 2006. 20 октября
(http://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-10-26/3_metafizika.html)

Беседа Владимира Сорокина и Николая Шептулина, состоявшаяся зимним декабрьским вечером 2007 года в подмосковном Внукове. Опубликовано в: Художественный журнал. 2007. № 70 (<http://xz.gif.ru/numbers/70/sorokin-sheptunin/>).

1275

Опубликовано в: Огонек. 2015. 17 августа
(<http://www.kommersant.ru/doc/2786007>).