

LUNDS UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum, Ryska

RYS 055/VT 2007

Delkurs 3. Uppsats (15 poäng)

Handledare: Karin Grell

Natalia Seim

***ВЛАДИМИР СОРОКИН – УМ, ЧЕСТЬ И СОВЕСТЬ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНА***

Глава 1.	
Введение	3
1.1 Цель работы.....	3
1.2 Базовый материал.....	5
1.3 Вторичные источники.....	6
1.4 Краткий обзор проводимых ранее литературных анализов текстов Сорокина.....	6
1.5 Метод.....	9
1.6 Используемые в работе сокращения.....	11
Глава 2.	
Некоторые теории постмодернизма	11
2.1 Теория Лиотара о метанарративах и о распаде единства существующего знания....	12
2.2 Линда Хатчен и её «историографическая метафикция».....	14
2.3 Понятие «архетипа», «машины желания» и «шизофрении» по Делезу и Гваттари.....	20
2.4 Неомарксизм Фредрика Джеймисона и Терри Иглтона.....	24
2.5 Теория абсурда и гротеска и их соотношение с постмодернизмом.....	29
Глава 3.	
Некоторые аспекты истории развития постмодернистской эстетики в России	33
3.1 Модернизм	34
3.2 Соцреализм и соц-арт.....	36
3.3 Концептуализм.....	38
Глава 4.	
Анализ произведений Владимира Сорокина в хронологическом порядке	40
4.1 Роман <i>Очередь</i> (1983), как кривое зеркало советского реализма.....	40
4.2 Роман <i>Тридцатая любовь Марины</i> (1982—1984), как первое приближение к понятию маргинальности.....	45
4.3 Роман <i>Сердца четырёх</i> (1991), как философия абсурда и эмфатическая парадигма постмодернистской чувствительности.....	51
4.4 Роман <i>Голубое сало</i> (1999), как более успешная попытка деконструкции писательского дискурса.....	57
4.5 Роман <i>Лед</i> (2002), как первое обращение к мифотворчеству, а через него к деконструкции философского базиса постмодернистского дискурса.....	64
4.6 Роман <i>Путь Бро</i> (2004), как попытка деконструкции мифологизма литературы.....	73
4.7 Роман <i>23000</i> (2005), как закат больших метанарративов человечества.....	78
4.8 Роман <i>День опричника</i> (2006), как деконструкция российского архетипа и современной «вертикали власти».....	83
Глава 5.	
Заключение	90
Глава 6.	
Цитируемые источники	98
Печатные источники.....	98
Интернет-источники.....	100

Глава 1. Введение

1.1 Цель работы

Целью данной работы является исследование творчества современного русского писателя Владимира Сорокина, посредством хронологического, методологического и художественно-сравнительного анализа восьми произведений крупной формы, начиная с первого и заканчивая последним, опубликованным на сегодняшний день романом. То есть автор предлагаемого манускрипта планирует, проследив динамику развития постмодернистской эстетики в рамках творчества данного писателя в последовательном и неукоснительном приближении к литературным тенденциям настоящего времени, сделать, в итоге, теоретические выводы относительно эволюционирования данного литературного феномена в свете изменения самого эстетического поля и в непосредственной связи с теми глобальными историческими и политическими изменениями, произошедшими за последнюю четверть столетия.

Работа не предусматривает охватить в полной мере все стороны и достижения литературного постмодернизма, а также все аспекты литературного творчества писателя Сорокина, но затронуть только те имманентные черты, которые имплицитно или эксплицитно присутствуют в произведениях данного писателя с точки зрения исследователя, а также найти подтверждение первоначальной догадке, возникшей по прочтении его последних произведений. Отправной гипотезой работы является предположение, что Сорокин, начав с деконструкции соцреалистического дискурса посредством приёмов концептуального искусства в своих первых романах, перешёл к деконструкции самой постмодернистской эстетики или, по крайней мере, её философии в более поздних своих произведениях большой формы.

Таким образом, стремлением автора данной работы является заострение дифференциальных признаков, касающихся как писателя Сорокина, так и самого понятия постмодернизма, то есть представление обоих этих, безусловно, ярких явлений в системе координат, заданных данным писателем, творчески переосмыслившим во многом новое для России эстетическое мироощущение в конкретном приложении его к современной общественно-политической ситуации страны, по-своему переработав его, и воплотив свои мысли, надежды, предположения, умозаключения и, конечно,

используя богатое творческое воображение и концептуальный опыт в русле этой новой противоречивой эстетики. Новизной данной работы можно считать и саму попытку обобщения, переосмысления и структурирования, безусловно, большого по объёму и в значительной степени разнородного текстового материала писателя, а также намерение автора взглянуть на творчество Сорокина более широко, не ограничиваясь только рамками литературного дискурса. Следовательно, даже сам подобный подход к претворению поставленной цели может рассматриваться не только как узко-научный, а в некоторой степени как инновация, что, по мнению автора, вполне гармонично вписывается в саму постмодернистскую эстетику.

Работа состоит из введения, где представлена её цель, метод и материал, вводятся для удобства и унификации сокращения, наиболее часто используемых энциклопедических источников, во избежание неизбежных повторов при работе с текстом; трёх основных разделов, где подводятся теоретический базис постмодернистской эстетики как мирового феномена и, в то же время, фокусируется внимание на понятиях, релевантных сорокинскому дискурсу; даются основные концепты перехода от модернизма к постмодерну в прямой взаимосвязи со становлением и утверждением литературного постмодернизма в России; и делается непосредственный критический анализ восьми вышеупомянутых романов; а также завершающей части – заключения.

1.2 Базовый материал

Основным материалом для исследования, как уже упоминалось выше, послужили восемь романов Владимира Сорокина, написанные им в разные периоды жизни, с 1982 по 2006 годы. Романы *Норма* (1979-1983, опублик. 1994) и *Роман* (1985-1989, опублик. 1994) во многом перекликаются по концептуальному подходу с двумя другими, ранними и анализируемыми в данной работе произведениями. Кроме того, они достаточно скрупулёзно были неоднократно разобраны такими мэтрами литературной критики, как Петром Вайлем, Вячеславом Курицыным, Михаилом Рыклиным, Натаном Либерманом, Марком Липовецким, Дирком Уффельманом и другими. Поэтому автор данного исследования, ограниченный также определёнными рамками, указанные произведения не принимает к подробному рассмотрению, а лишь вскользь упоминает о них. Романы *Лёд*, *Путь Бро* и *23000* объединены в один сборник и опубликованы в 2006 году под единым названием *Трилогия*. Все произведения доступны к прочтению

на сайте писателя Владимира Сорокина <http://www.srkn.ru/texts/> в завершённом виде, за исключением последнего романа *День опричника* и вышедшего перед ним романа *23000*, который на сегодняшний день там представлен только двумя главами. Полная версия романа *23000* имеется на другом сайте http://bibliotechka.megalit.ru/sorokin_23000/. Помимо самих первоисточников на сорокинском сайте достаточно скрупулёзно и профессионально с литературной точки зрения подобраны 89 критических статей <http://www.srkn.ru/criticism/>, которые, как оказалось, являются достоверным, необходимым и вполне достаточным вспомогательным научным материалом для проводящегося исследования и находятся в прямой взаимосвязи с опубликованными там же первоисточниками. Огромное количество интервью с писателем <http://www.srkn.ru/interview/> также является неотъемлемой частью и следствием его творчества, вызывает широкий общественный резонанс и пополняется с каждым новым произведением, выпущенным писателем в свет. Представленные на сайте Сорокина интервью и отдельные полемические статьи можно назвать своеобразным «feedback», то есть обратной связью писателя со своей читательской и многочисленной критической аудиторией, которая стимулирует его дальнейшее творчество и служит доказательством тому, что, несмотря на своё постмодернистское «остранение» в самих текстах, литератор Сорокин не остаётся индифферентным и аморфным к событиям, происходящим в реальной жизни, а живо интересуется и «шизофренически» остро реагирует на них.

1.3 Вторичные источники

В качестве научных источников выбраны обобщающие монографии, сборники и отдельные статьи не только по западному и русскому постмодернизму, но и касающиеся науки, искусства и культуры в более широком спектре восприятия, представляющиеся в равной мере полезными как в плане общеэстетического и литературного развития, так и в конкретном приложении к анализу творчества данного писателя. Помимо теоретических трудов, используются также научные энциклопедии, касающиеся не только литературы и постмодернизма, но и различных философских концепций, которые в свою очередь, по мнению автора данного труда, являются неотъемлемой составляющей частью произведений писателя. Все они опубликованы в последнее годы в России и сориентированы на западные научные источники. В работе задействованы также современные вузовские учебные пособия, дающие целостное

системное представление о феномене постмодернизма в русской литературе. Монографии Линды Хатчен (Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* 1998) и Терри Иглтона (Eagleton, Terry, *After Theory* 2003), а также сборник материалов международной конференции *Абсурд и вокруг* 2004, под редакцией Ольги Бурениной представлены более полно и подробно, благодаря предварительной тщательной реферативной работе с ними.

1.4 Краткий обзор проводимых ранее литературных анализов текстов Сорокина.

Интересным и содержательным исследованием самого явления русского литературного постмодернизма, где наряду с другими корифеями этого направления определённое внимание уделяется, в частности, и творчеству Сорокина (около семи страниц), является книга Вячеслава Курицына *Русский литературный постмодернизм* (1998). Он называет Сорокина «чемпионом телесного письма» и указывает на то, «что всякое письмо репрессивно и есть своего рода воля к власти» (Курицын 2001 с.112-113), но эту тему он не развивает и не связывает с ницшеанской концепцией «воли к власти».

Самый полный и ясный методологический анализ, на взгляд автора данной работы, был произведён И.С. Скоропановой в её целостном и прекрасно структурированном учебном пособии для студентов-филологов *Русская постмодернистская литература*, вышедшем в свет в 1999 году в издательстве «Флинта» и рецензированном В.Н. Курицыным и С.Ю. Кузнецовым. Скоропанова даёт творчеству Сорокина такую краткую и чёткую характеристику:

Подвергает деконструкции основные жанры и стили советской литературы, эстетику социалистического реализма; соединяет язык литературы социалистического реализма с языком «физиологического» натурализма, сюрреализма, абсурда, добиваясь впечатления шока; дискредитирует официальную культуру как источник идиотизации общества, выявляет маскируемое нормативными требованиями коллективное бессознательное.[...] Сорокин аналогичным образом деконструирует стилевые коды русской классической литературы, ставшие штампами благодаря «копиистскому» их использованию писателями-эпигонами, вскрывает разрушительный потенциал национального архетипа. (Скоропанова 2004 с.260)

В этом учебнике на двадцати двух страницах представлены не только личные аналитические выкладки и умозаключения самой Скоропановой, но и приводится обширный материал по предыдущим попыткам критического переосмысления и интерпретации творчества Сорокина в лице таких известных литературоведов, интеллектуалов и критиков как Зиновий Зиник, Дмитрий Лекух, Лев Рубинштейн, Петр Вайль, Бахыт Кенжеев, Дмитрий Пригов и Игорь Смирнов. Книга является прекрасным примером научно-исследовательского подхода к литературе и пользования различными достоверными источниками. Однако весь представленный в учебнике материал относится к более ранним сорокинским произведениям, в частности романам *Норма*, *Роман* и отдельным рассказам, где критики делают особый акцент на приёмах писателя и на его «истерике/гниении стиля». Отчасти и по этой причине автор данного мануса не затрагивает в своём исследовании эти произведения.

Другая подобная попытка обобщения ранее существующего разнообразного материала, но в более широком литературном спектре проведена Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким в их трёхтомном труде *Современная русская литература*, опубликованном в 2006 году, где они уделяют Сорокину 11 страниц своего текста, затрагивая несколько его рассказов, романы *Норма*, *Сердца четырёх* и *Голубое сало*, повесть *Падёж*. Но данное обращение к творчеству писателя является скорее ознакомительным, нежели глубоким и всесторонним критическим анализом его текстов. Хотя самому явлению постмодернизма в данном учебном пособии уделено значительное место, и оно рассматривается авторами, как в литературном, так и в политико-историческом контексте.

Михаил Эпштейн лишь мимоходом упоминает Сорокина в своей монографии *Постмодерн в русской литературе*, приводя его как пример в связи с противостоянием стилей и описанием концептуализма и соц-арта. Книга интересна с точки зрения представления особой позиции этого интеллектуала в отношении зарождения и развития постмодернизма в России, а также его оригинальной концепции о непосредственной связи соц-арта и постмодернизма с коммунизмом. Хочется особо выделить и подчеркнуть важность инновации его широкого применения приставки *гипер-* ко всевозможным терминам, характеризующим переход от модернизма к постмодернизму: гипертекстуальность, гиперэкзистенциальность, гиперсексуальность, гиперсоциальность и другие, по аналогии с гиперреальностью Бодриера. Возможно,

именно его нетривиальное, творческое и более широкое видение, казалось бы, устоявшихся и очевидных концептов вдохновили и стимулировали автора данной работы к рассмотрению романов и творчества Сорокина в целом в более широком экзистенциальном поле.

К настоящему моменту уже существует множество попыток обращения к творчеству Сорокина, которые, как правило, затрагивают лишь одно отдельно взятое произведение писателя, либо представляют его в непосредственной взаимосвязи с произведениями других писателей-постмодернистов. Много критических статей размещено на сайте самого писателя, например, статья Александра Шаталова «Владимир Сорокин в поисках утраченного времени» (1999), посвящённая анализу *Голубого сала* и опубликованная в журнале *Дружба народов*, или критические работы Марка Липовецкого и Александра Гениса. Интригующе звучит хронологически последняя работа на сайте MLA, датированная 2006 годом под заголовком “Kabbala, Judeo-Masonic Myth, and Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody” и написанная Мариной Аптекман, но, согласно прилагаемой к ней аннотации, она касается опять-таки лишь одного романа Сорокина *Лёд*. Очень интересна по содержанию статья Дирка Уффельмана “Lёд tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin’s Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism” (Uffelmann 2006 с.100-125), охватывающая ряд работ писателя и делающая акцент на трёх моментах его творчества: *материализации метафор, эмоциональном позитивизме и фантастическом субстанциализме*.

Практически все специалисты отмечают сорокинскую особенность игры со стилем, словами, фразами и жанрами русской литературы, правда некоторыми из них она воспринимается со знаком минус и даже получила характеристику «гниения стиля». Другой важной особенностью произведений Сорокина, которая отмечается всеми специалистами, является отрицание им любого официально-легитимированного дискурса по причине его тоталитарной сущности, что неоднократно подчёркивалось и самим Сорокиным в своих многочисленных интервью, в частности газете *Известия*.

Автор данной работы пытается провести как можно более глубокий, системный и взаимосвязанный анализ упомянутых ранее произведений Сорокина большой формы, отследить их динамику развития за четверть столетия его присутствия в русской

литературе. Сама попытка интерпретировать романы никоим образом не претендует на уникальность или исключительность, и проводится, исходя из накопленных за последнее время теоретических знаний в области литературоведения и личного опыта пребывания автора в той же среде обитания, возможной схожести жизненного опыта. Таким образом, ценным в данном исследовании можно считать отсутствие значимой исторической дистанции, разделяющей литератора и интерпретатора, и поэтому, вполне вероятно, более верного ментального восприятия и воспроизведения событий, происходивших в России. В этом ракурсе значение текстов представляются автору вполне адекватной попыткой Сорокина выразить умонастроение и онтологию своих соплеменников средствами постмодернистской эстетики.

1.5 Метод

В общеизвестном понимании метод данного исследования может быть охарактеризован как дедуктивно-гипотетический, с известной долей обобщения и аналогии, основным инструментом которого в данном конкретном случае выступает теория интерпретации текста, т.е. герменевтика. Для проведения более аргументированного анализа данного исследования изначально представляется краткий экскурс в ряд теорий постмодернизма, имеющих на взгляд автора непосредственное отношение к мировосприятию и дискурсу Владимира Сорокина. Герменевтика, как наука, является универсальным средством в области гуманитарных наук вообще и в литературоведении в частности, что особенно актуально, по мнению автора данной работы, в наступившую эпоху состояния постмодерна. Ценность герменевтической интерпретации состоит не только в деконструкции и реконструкции литературного текста и последовательном согласовании нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и в расширении осведомлённости читателя. Ещё одной важной особенностью такого герменевтики является то, что разумное толкование способствует более глубокому пониманию излагаемого материала и, в конечном итоге, лучшему пониманию самого себя, происходящих вокруг событий. Одним из основополагающих факторов научного подхода к исследованию в любой области является непосредственный и исторический контекст. Поэтому среди множества конфликтующих теорий интерпретации текстов исследователь делает ставку на позицию одного из крупных представителей современной литературной герменевтики Э.Д. Хирша (Hirsch, 1978). Конечно неизбежным спутником любой, даже научной,

интерпретации является субъективность интерпретатора, поэтому очень важно в процессе работы над текстом сохранить не только дескриптивное, но и нормативное измерения.

В начале XX века русский «формализм» (Шкловский, Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум) и англо-американская «новая критика» (Элиот, Ричардс, Эмпсон, Рэнсом) сделали познаваемым и доступным для читателя объектом даже самую сложную литературу за счёт системы специальных приёмов и знаков (Selden 2005 с.15-44). На какой-то период критика, как отмечается многими литературоведами и культурологами, в частности Селденом и Эпштейном, даже вытеснила литературу из её собственной сферы, подменив тем самым власть писателя властью критика над читательской аудиторией. В процессе закономерного социально-экономического и общественно-политического развития постмодернистская эстетика внедрилась в той или иной степени и прочно закрепились во всех сферах человеческой жизни и на всех континентах, хотя и не получив всеобщего одобрения и признания. Примером может служить недавняя статья Офелии Бенсон и Джереми Стангрума "Postmodernismen raserar vårt kunskapsarv" в журнале *Axess* (Benson & Stangroom 2007).

Герменевтические принципы и разнообразные подходы в истолковании всевозможных явлений человеческой жизни, однако, гармонично вписались в основной концепт постмодернизма – плюрализм. Подтверждение этому можно обнаружить не только в литературе, но и в повседневной жизни, например Москвы, ознаменованной появлением множества кафе и клубов для геев и лесбиянок, наличие их собственного сайта в российском интернете. В Америке впервые в истории этой страны в президентскую гонку включились и довольно успешно выдерживают конкуренцию нормативного большинства два ярких представителя гендерной (Хиллари Клинтон) и расовой (Барак Обама) инаковости. Все эти факты базируются на широком и спонтанном внедрении герменевтики в человеческую метафизику и являются доказательством наличия иного, кардинально нового, постмодернистского мировоззренческого комплекса. Заслуженный профессор в отставке университета Виргинии, Хирш, ввел, возможно, поэтому в одной из своих работ по герменевтике, *Три измерения герменевтики* (1972), даже третье измерение – метафизическое, развив данный подход в последующих работах, в частности в *The Aims of Interpretation* (Hirsch, 1978, 74-92).

Во главу угла герменевтической интерпретации ставится понимание, как универсальный способ исследования любого произведения искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Сама интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения. Но одно, безусловно, что превалирующий концепт постмодерна, в состоянии которого человечество пребывает в настоящий момент, как нельзя полно воплощает в себе характерные черты, присущие современной эпохе плюрализма, когда все интерпретации – равноценны при наличии достойной аргументации. Следуя постмодернистским принципам, канадский литературовед Линда Хатчен попыталась избежать тоталитарных подходов в своей работе над поэтикой и эстетикой постмодернистского дискурса, как она сама в этом признаётся, путём эквивалентного и плюралистского рассмотрения, как теории, так и практики этого современного и спорного феномена. Подобным подходом воспользуется и автор данного исследования при дальнейшем анализе произведений Владимира Сорокина.

1.6 Используемые в работе сокращения

БЛЭ – *Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов*, н. ред.

Славкин, В.В., 2006: Москва: Филологич. Общество «Слово», издательство Эксмо

ЗЛДВ – *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, гл.ред. Цурганова, Е.А., 2004: Москва: INTRADA

НФС – *Новейший философский словарь*, гл.ред. Грицанов, А.А. , 2003: Минск: Книжный Дом

ПЭ – *Постмодернизм. Энциклопедия*, гл.ред. Грицанов, А.А., Можейко, М.А., 2001: Минск: Интерпрессервис

Глава 2. Некоторые теории постмодернизма

Понятие *постмодернизм* появилось и получило свою методологическую основу в 70-е годы XX века на Западе. Его основными теоретиками в современной литературной критике считаются: французы Ролан Барт, Жан-Франсуа Лиотар, Жан Бодрийар, Жак Деррида, американцы Ихаб Хассан и Фредрик Джеймисон, голландцы Д.В.Фоккема, Т.Дан, англичане Дж. Батлер, Терри Иглтон, канадка Линда Хатчен и многие другие.

Каждый из них внёс в теорию постмодернизма свои термины и понятийные комплексы, которые теперь широко используются для характеристики этой эстетики. В данной исследовательской работе предпочтение отдаётся лишь незначительной доле той неизмеримо обширной на сегодняшний день теоретической базы, наработанной за более чем тридцатилетнее существование этого феномена, в основном лишь тем терминам и основополагающим концептам некоторых общепризнанных постмодернистских теоретиков, которые имеют прямое или косвенное отношение к мировоззрению и метафизике писателя Владимира Сорокина. Поэтому прежде чем перейти непосредственно к анализу текстовых структур, предлагается краткий экскурс в четыре наиболее крупные и зарекомендовавшие себя с научной точки зрения как состоявшиеся самодостаточные научные теории и концепции внутри данной эстетики, а также в стоящую обособленно от неё теорию абсурда и гротеска.

2.1 Теория Лиотара о метанарративах и о распаде единства существующего знания

Одним из ключевых понятий постмодернизма является «метапověствование» или «метанарратив», введённое французским литературоведом и философом Ж.-Ф. Лиотаром (1924-1998) в книге *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Lyotard 1979), а также производные от этого понятия: «метаистория», «метатекст», «метарассказ», «метафигция», «метадискурс». Лиотар проблематизирует «легитимацию знания», то есть ставит под сомнение его правомерность, указывая на то, что все «объяснительные системы» (религия, история, наука, психология, искусство, одним словом «знание»), которые организуют современное общество, служат для него средством самооправдания (ЗЛДВ 2004 с.252). Базовые идеи эпохи модерна, по его мнению, включали в себя два господствующих нарратива: нарратив Просвещения и нарратив Духа. Центральной фигурой нарратива Просвещения был немецкий философ Иммануил Кант (1724-1804), который выступал от имени универсальной истины и человечества. Основным представителем нарратива Духа Лиотар считал другого немецкого философа Георга Гегеля (1770-1831), создателя целой трансцендентально-критической философской системы (НФС 2003 с.213-222), нарратором теории которого выступает некий абстрактный «метасубъект», пропагандирующий легитимность дискурсов эмпирических наук и культурных институтов (Скоропанова 2004 с.52). Всевозможные метанарративы формировали и утверждали нормативный образ

будущего, конструировали историю, предопределяя и программируя определённый вектор её развития. Метанарративы предлагали субъекту истории различные мировоззренческие установки, способствуя формированию общественного мнения, порой искажая наше представление о действительности (ПЭ 2001 с.277). Следовательно, власть, обусловленная подобными навязанными метанарративными дискурсами, должна была рано или поздно стать неизбежно тоталитарной. Именно поэтому, как это будет явствовать из проводимого в дальнейшем текстового анализа, Сорокин отвергает и подвергает деконструкции любые большие метанарративы современного общества, отказывая им в легитимации, считая их тотальными, и делает специальный акцент в своём отрицании на писательском дискурсе, дискурсе власти, а также на метаповествованиях, находящихся в анналах историко-философской мысли.

Отличительной чертой века постмодерна Лиотар считает общее разочарование в «великих метаповествованиях», а также подрыв веры в «легитимирующие, объединяющие и тотализирующие представления о современности» (ЗЛДВ 2004 с.252). Он напрямую связывает современный статус «знания» с «властью» и «обычаем». Различные метанарративы, согласно его теории, содержат в себе положительные и отрицательные стороны, наделяя легитимностью различные социальные институты. Характеризуя научное знание, Лиотар указывает, что оно отдаёт предпочтение лишь одной языковой игре и «автономно по отношению к другим языковым играм, обладая памятью и заданностью» (ПЭ 2001 с.460). В эпоху модерна метанарративы имели замкнутую форму, обладая целью и замыслом, и были иерархичны по своей структуре. Метанарративы в постмодернистской эстетике распадаются на множество открытых языковых элементов, каждый из которых несёт с собой спонтанно порождаемые прагматические смыслы, цель которых непредсказуемость. Поэтому такая нарративная форма предопределяет множество языковых игр, в основе которых лежит случай и анархия: именно такой методикой пользуется Сорокин в своих произведениях.

Лиотар, сравнивая метанарративы с мифами, устанавливает новое разграничение по временным зонам их распространения, доказывая, что мифы заложили и сохраняли основы легитимности в прошлом, а нарративы выполняют ту же функцию в настоящем и в будущем. (ПЭ 2001 с.460). Как бы опровергая это утверждение, Сорокин прибегает к мифотворчеству в своей трилогии (*Лёд, Путь Бро, 23000*), чтобы посредством мифа нарушить уже легитимированную традицию и совершить очередной «акт вандализма»,

нарушив определённые устои самого постмодернизма. На смену единства повествования в любом постмодернистском произведении приходит множественность, раздробленность, возникает множество различных языковых игр. (Скоропанова 2004 с.53). В результате господствующим признаком эстетики постмодернизма становится эклектизм и так называемая «постмодернистская чувствительность», то есть восприятие мира как хаоса. Искусство принимает на себя особую роль в языковых играх в условиях постмодернистской эстетики.

«Аналитический пересмотр «Критики способности суждения Канта», который Лиотар предпринял в 1991, позволило ему развить и применить понятие «возвышенного» к постмодернистскому искусству и истолковать его как парадоксальную «репрезентацию нерепрезентируемого» (ЗЛДВ 2004 с.224). Суммируя вышесказанное, можно с правомочностью утверждать, что постмодернистский писатель становится своего рода философом: текст, который он пишет, является одновременно разнородным по структуре, фактическим и хаотичным по характеру передаваемой информации, и в принципе не подчиняется заранее установленным правилам и языковым нормам. Такому тексту свойственен эклектизм, неприятие единого центра, рационально постижимой истины и «абсолютного знания». Он отвергает любую иерархию, не предпринимает никаких попыток навязать читателю своё мировосприятие или какие-либо новые теории, претендующие выполнять функцию новых нарративов. Ему нельзя вынести окончательный приговор, применяя к нему общепринятые критерии оценки и устоявшиеся нормы. Именно к этой плеяде писателей-философов можно отнести и Владимира Сорокина, который всячески, и в своих интервью, и в текстах, избегает категоричных оценок и попыток постулирования какой бы то ни было универсальной или рационально постижимой истины. Его творчество крайне неоднозначно, вызывая самые противоречивые реакции, как со стороны многочисленных критиков, так и со стороны читательской аудитории, проявляясь в самом широчайшем спектре его восприятия. К нему в полной мере применим термин постмодернистской чувствительности.

2.2 Линда Хатчен и её «историографическая метафигция»

О термине постмодернизм, как в литературоведении, так и в культурологии, сказано и слишком много, и слишком мало, но само явление так и остаётся загадкой, не без

основания считает канадка Линда Хатчен и замечает, что в большей степени по отношению к нему употребляется негативная риторика, как например, дискретность, отрыв, смещение, децентрализация и т.п. Она называет постмодернизм «ироничным диалогом с прошлым», который безапелляционно подрывает устои этого прошлого, и подчёркивает, что его нельзя назвать новой парадигмой, потому что он не заменяет и не вытесняет либеральный гуманизм, хотя и ведёт себя вызывающе. В своей книге *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) она теоретизирует постмодерн, приводит его основные черты и даже вводит свой собственный термин «историографическая метафигция», который использует затем на протяжении всей книги. «Историографический» в переводе с греческого означает относящийся к описанию истории. «Метафигцию», интерпретируя Хатчен, можно представить как текст, который сам комментирует свой вымышленный статус, то есть в процессе повествования делает акцент на индивидуальное воображение автора, обнажает «текстуальность текста». Для раскрытия текстуальности, как можно будет убедиться в этом впоследствии, Сорокин использует чаще всего эпитафии, которые уже в преддверии прочтения текстов несут в себе определённую информацию, указывая на вымышленность дальнейшего повествования и комментируя определённый предлагаемый автором дискурс. В первую очередь она отмечает, что постмодернизм – явление крайне противоречивое, безусловно, историческое и неизбежно политическое. Оно присутствует во всех сферах человеческой жизни Северной Америки и Запада, то есть с её точки зрения это феномен чисто европейский и американский (Hutcheon 2000 с.4). Нововведённый ею термин, считает Хатчен, лучше всего отражает противоречивый характер постмодернизма и его доминирующее положение в современной литературе, он объединяет пародийную, а не ностальгическую саморефлексию, унаследованную от модернизма, и свойственную только ему парадоксальность и ироничность, присутствующую в любом его произведении. Хатчен так объясняет свой термин: «By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*. In most of the critical works on postmodernism, it is narrative – be it in literature, history, or theory – that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains.» (Hutcheon 2000 с.5). Данный термин, как это будет видно из последующего анализа, с полной ответственностью может быть применён к большинству произведений Владимира Сорокина.

Постмодернизмом пересечены самые радикальные границы, утверждает Хатчен, например, между прозой и поэзией, между художественной и нехудожественной прозой, а в более широком понимании – между искусством и жизнью, вымыслом и реальностью. Постмодернистские тексты преисполнены специфической пародии в своих интертекстуальных отношениях к традициям и конвенциям задействованных жанров и предоставляют широкий спектр художественных возможностей, что достаточно широко проявляется и в творчестве Сорокина, который возможно именно поэтому обратился после концептуальных поисков в искусстве непосредственно к литературе. Постмодернизм сначала утверждает, а затем старательно подрывает такие основополагающие принципы как ценность, порядок, значимость, идентитет и контроль, которые были базовыми посылками буржуазного либерализма. Одним из ключевых моментов парадоксальности данной эстетики является то, что её пародия не лишена глубины и не является тривиальным кичем (массовым искусством для избранных), как это утверждают Терри Иглтон и Фредрик Джеймисон, а то, что она может и ведёт к представлению о межсвязности, даже используя примитивные концепты, то есть культурные стереотипы (политические лозунги, идеологические штампы, речевые клише). Постмодернистский ироничный вызов истории не является ни ностальгией, ни «эстетическим каннибализмом» (по Джеймисону), он противопоставит модернистскому отказу от прошлого во имя будущего и ведёт «диалог с прошлым в свете настоящего», совершенно не претендуя на «истинный историзм». Его пародия, по сути, является формальным аналогом диалога между прошлым и настоящим в представлении Хатчен, Сорокин же в своём творчестве идёт дальше, распространяя данное утверждение и в отношении будущего, а одновременно ведя такой диалог не только посредством литературы, но и с помощью художественно-оформительской деятельности, многочисленных интервью и кинематографии. Постмодернизм не просто обращается к прошлому как к новой литературной возможности, но и осознаёт всю его важность и невозможность его отрицания. В историографических метафикциях: фильмах, картинах, музыке и архитектуре постмодерна пародия парадоксально представляет одновременно изменения и культурное продолжение этих явлений, утверждает литературовед Линда Хатчен, а российский прозаик Владимир Сорокин подтверждает её выводы своим творчеством, безусловно, разносторонне развивая и импровизируя, и, как правило, находя конкретное приложение в своих фантазиях «на русскую тему».

Согласно Линде Хатчен, теорию постмодернизма вряд ли справедливо именовать революционной, как это утверждают её сторонники, но и ностальгически неоконсервативной, как это представляют её антагонисты, назвать её тоже нельзя. С другой стороны, как бы ни характеризовался постмодернизм, участь его – быть атакованным с обеих сторон политического спектра, потому что его парадоксальная структура позволяет делать противоречивые интерпретации, которые могут восприниматься и критикующе-шокирующе, и дружески-участливо как снаружи, так и изнутри доминантного дискурса общества. Особенно интересны явления, возникающие на стыках различных дискурсов. Поэтому Хатчен считает, что постмодернистская поэтика с её противоречивой и в то же время гибкой дескриптивной структурой является необходимым и важным инструментом, с помощью которого она предлагает упорядочить современные культурные знания. Апокалиптически-пессимистическую риторику Чарльза Ньюмана, Жана Бодриера и Артура Крокера она называет неонитцианскими празднично-похоронными стенаниями и обращает внимание на то, что такое негативное восприятие постмодернизма стало модным проявлением среди интеллектуалов, в особенности в среде социологически ориентированной критики. Подобные споры постоянно ведутся между Сорокиным и многочисленными российскими критиками и философами, например В.Шевцовым, А.Гороховым и И.Смирновым. Однако вместе с тем это является также проявлением двойственности постмодернизма, потому что человек не может оставаться в стороне от того в чём он сомневается, потому что он всегда вовлечён в оценку того, что он сам ставит под сомнение. Сорокин, как это будет видно в дальнейшем, так же неоднозначно относится к постулатам новой эстетики и ставит под сомнение правомерность новых навязываемых дискурсов.

Линда Хатчен не ставит под сомнение реальность, как это делает, например Бодриер, а проблематизирует её, то есть задаётся вопросом, что значит *реальное* и как мы можем знать, что оно таковым является. Аналогичным вопросом задается, по-видимому, и Сорокин, часто вводя альтернативное развитие истории в своё повествование. Именно поэтому Хатчен объединяет два термина: историографию и метафизику, чтобы читатель мог осознавать различия между событиями реального прошлого и фактами, с помощью которых мы передаём смысл этого прошлого, подразумевая, что мы знаем его. Ведь это происходит в ситуации деконструктивизма, когда мы не можем отразить

мир напрямую, а можем только репрезентировать дискурсы. Бодриаровская теория симулякров – слишком складная, чтобы быть правдой, констатирует она, и добавляет, что Бодриар и сам осознаёт это противоречие, которое, однако, не может быть преодолено. Он признаёт, что вся культура, как бы открыта она не была, всё равно действует в соответствии с политической логикой капиталистической системы. Вместе с тем, считает Линда Хатчен, постмодернизм переворачивает условия этого парадокса. Он не притворяется, что оперирует вне этой системы, потому что знает, что не может это сделать, и поэтому открыто признаёт сложность постмодернизма, только для того, чтобы продолжать работать скрытно над разрушением ценностей системы изнутри. Именно этим занимается имплицитно и Владимир Сорокин, перейдя к деконструкции философского базиса постмодернизма, которую он совершает в своей трилогии, состоящей из трёх романов *Путь Бро*, *Лед* и *23000*.

Постмодерн не отрицает, что все дискурсы, включая и дискурсы Хатчен, Бодриара или любого другого литературоведа или философа, функционируют для того, чтобы легитимировать власть, вместо этого он ставит вопрос *как* и *зачем*, уверенно и последовательно исследуя мультикультурные модели. Бросая вызов доминирующей идеологии, он признаёт, что сам по себе является другой идеологией или идеологией маргиналов. В этом ракурсе произведения Владимира Сорокина, включая даже его ранние работы, как например *Тридцатая любовь Марины*, могут быть признаны как самые авангардистские в широком понимании этого слова. Парадоксы постмодернизма работают как наглядный материал, чтобы показать несоответствие тоталитарной системы установленным институциональным границам, как эпистемологическим, так и онтологическим. Таким образом, историографическая метафикция Линды Хатчен и модернистская саморефлексия функционируют как маркёры в литературе и как вызов к их ограничению. Хатчен считает, что важной точкой соприкосновения постмодернистской чувствительности и мультикультурных концепций является понятие маргинальности. Она отмечает, что это понятие потеряло свою первоначальную этнорасовую и национальную окраску и теперь также делает акцент на явлениях, традиционно оценивавшихся в контексте нравственно-этической маргинальности, как например гендерная инаковость.

Линда Хатчен делает особый упор на художественной прозе, потому что именно эта проза, по её словам, является доминантной составляющей постмодернизма.

Саморефлексия и историографическая метафикция уходят корнями в модернистское суждение об автономности искусства, его монологичности и удалённости от контаминации жизни и истории. Однако, как правильно подметили, по словам Хатчен русские формалисты, это даёт также эффект демистификации художественных иллюзий, а также уменьшает разрыв между искусством и жизнью. Постмодерн ставит под сомнение не только либеральные гуманистические утверждения о реальности, но и апокалипсическое уничтожение этой реальности. В связи с этим Хатчен подчёркивает, что просто отвергать реальность, как это делает Бодриар, - отнюдь не то же самое, что доказывать, что реальность выродилась в гиперреальность. Постмодернистский дискурс не столько ликвидирует референции, сколько заставляет пересмотреть понятие референции вообще, то есть проблематизирует как традиционную реалистическую прозрачность, так и превращение референции в симулякр. Постмодерн предлагает работать с системой знаков, но это не есть отрицание реальности, а всего лишь напоминание, что значение придаётся только реальному в пределах этих знаковых систем, в чём признаётся и Сорокин в одном из своих интервью: «Я покрываю бумагу буквами» (<http://www.knigoboz.ru/news/news2913.html>).

Итак, Линда Хатчен отрицает Бодриаровскую теорию симулякров, аргументируя, что постмодернизм существует и действует в мире образов, а не симулякров, даже если он постоянно ставит под сомнение правила этого мира, аналогичный подход имеет и Сорокин, перенасыщая иной раз свои произведения чрезмерным физиологизмом. Постмодернизм, по словам Хатчен, отрицает как позитивную утопию марксизма, так и негативный апокалипсис неонитцианства в отношении будущего. Присущая данной эстетике ирония помогает ей не испытывать тоски по прошлому, и вместе с тем не превратиться в тривиальное хранилище древностей. Постмодернистские парадоксы разоблачают и ставят под сомнение превалирующие нормы и вместе с ними модернистские послышки о политической независимости искусства и безоценочной категоризации науки. Для постмодернизма характерно стремление к смешению канонического и популярного, немислимое ранее снижение или отмена художественных стандартов и норм, гибридизация двух основных господствующих ранее моделей канона: модели, ориентированной на чисто эстетические ценности и модели, учитывающей внеэстетическую (дидактически-назидательную или познавательную) функцию произведения, а в случае Сорокина иной раз и полный отказ

от «высокого», «эстетического» и заменой его «низменным» и вызывающе-шокирующим.

2.3 Понятие «архетипа», «машины желания» и «шизоанализа» по Делезу и Гваттари

Постструктурализм явился, как известно, реакцией на общеевропейский кризис рационализма, наступивший в конце 60-х годов. Апологеты постструктурализма, а потом и постмодернизма особое внимание уделили осмыслению иррационального, бессознательного, что явилось следствием их негативного пафоса по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и прежде всего культуры. От классического психоанализа они переняли представление о том, что власть над сознанием человека принадлежит бессознательным структурам и механизмам, которые формируют социум («социальную машину») (Скоропанова 2004 с.33). В данной работе предполагается воспользоваться некоторыми терминами и понятийными комплексами, находящимися в непосредственной зависимости или частью так называемых «психоанализа» и «шизоанализа» в приложении к мировосприятию Владимира Сорокина. Тем более что соотношение понятий человека и машины всегда широко рассматривалось как сторонниками концептуализма, так и представителями соц-арта. Поэтому будет целесообразным и полезным сделать краткий экскурс в означенный заглавием дискурс.

Швейцарский психоаналитик, психиатр и философ культуры Карл Густав Юнг (1875-1961) выделил наличие двух слоёв в человеческом бессознательном и разграничил соответственно два термина: личное, или индивидуальное бессознательное, открытое ранее его учителем, австрийским психиатром, Зигмундом Фрейдом (1856-1939), и обнаруженное и введённое в обиход самим Юнгом коллективное бессознательное. (НФС 2003 с.1244). Коллективное бессознательное, согласно Юнгу (Юнг 2006 с.78-106), представляет собой глубинный пласт бессознательного, то, что накоплено наиболее ценного психическим опытом всех предыдущих поколений, получившие название «архетипов». Функция архетипа по Юнгу состоит в том, чтобы «существенно компенсировать или скорректировать неизбежные односторонности и нелепости сознания» (Юнг цитируется Скоропановой 2004 с.34), что, прежде всего, реализуется в художественном творчестве посредством «первоначальных образов» (Юнг 2006 с.107-

132). Личное или индивидуальное бессознательное, согласно Юнгу, берёт своё начало в коллективном бессознательном, хотя процесс их дифференциации – не правило, а индивидуальный акт. (Скоропанова 2004 с.34). К данной работе понятие архетипа имеет непосредственное отношение, проявляясь в той или иной степени во всех произведениях Сорокина. Обращает на себя внимание тот факт, что, судя по всему, именно русские, лежащие в коллективном бессознательном, архетипы являются вдохновляющими и целеполагающими объектом его рефлексии. Данный концепт в первооснове своей является трансисторическим явлением, а в предлагаемом конкретном исследовании – одним из основополагающих моментов в последующей аргументации. Архетипы не разрушаются со временем, а только видоизменяются, и в каждой новой исторической формации они проявляются в новых формах, сохраняя в целом своё значение и функции. Основными характеристиками русских архетипов, по всей видимости, можно назвать: долготерпение, жертвенность, опрощение, уничтожение, юродство, разгул, анархия, непотворение злу, эсхатология и т.п, а соответствующие им образы: добрая падчерица, царевна-лебедь, Иванушка-дурачок и другие. Русский философ Николай Бердяев объединяет эти черты под общим понятием «русский национальный тип» (Бердяев «Русская идея»). В западной политологии эквивалентом может являться такое понятие, как *identity*. Именно эти первообразы, непосредственно связанные с культурными стереотипами российской нации, обыгрываются Сорокиным во всех его произведениях.

Базовым понятием концепции шизоанализа является введённое французскими философами Жилем Делезом (1925-1995) и психоаналитиком Феликсом Гваттари (1930-1992) при деконструкции фрейдовского психоанализа понятие «машины желания». По их мнению, классический психоанализ оказался целиком пронизан идеализмом, поэтому они разработали в период между 1972 и 1980 годами свою концепцию и выпустили фундаментальный двухтомный труд *Капитализм и шизофрения*, объединивший в частности критику структуралистских представлений и леворадикальные политические идеи, вылившиеся в студенческих волнениях 1968 года (НФС 2003 с.1192). Они подвергли также критике многие аспекты общепринятой теории Фрейда, обвинив его в неправильной репрезентации семьи, чувства, желания (либидо). Размышляя над природой бессознательного, Фрейд отождествил его со снами или мечтами и пришёл к выводу, что человеческие неврозы вызваны подавленными сексуальными желаниями, что, по мнению Делеза и Гваттари, тем самым неадекватно и

ограниченно сводилось к символическим образам и представлениям. Причиной этого заблуждения они усмотрели в завышенной роли Эдипова комплекса у Фрейда. Поэтому, по их мнению, необходимо было отбросить этот комплекс, ограниченный рамками семейных отношений и не способный объяснить сложные социальные структуры и процессы, а также очистить понятие бессознательного от каких-либо символических форм и попытаться понять его как «производящее желание» для того, чтобы понять истинную природу бессознательного. Согласно Делезу и Гваттари, желанию ничего не недостаёт. «Объективным бытием желания является Реальность как таковая» (НФС 2003 с.610). Желание мыслится ими как производство – производство реального. Подвергнув деконструкции психоаналитическую теорию желания, а также марксистскую теорию социального производства, они обосновали свою концепцию, назвав её «шизоанализ». Но шизофреник в их понимании является не буквально реально психически больной человек, а некая модель «активной личности». Целью же шизоанализа является выявление бессознательного желания, не зависящего от его рационального содержания. Венцом эпохи модерна стал человек разумный, рациональный, что, однако, не спасло человечество от двух мировых войн и глубоких экономических кризисов. Постмодерн делает ставку на новый социум, то есть на «производство желания», как основополагающую концепцию современной метафизики, и на тот шизопотенциал, который заложен в абсурдном искусстве и литературе, потому что само творчество является безумием. Согласно теории Делеза и Гваттари «шизофрения как процесс – это производство желания, но таковой она предстаёт в конце, как предел социального производства, условия которого определяются капитализмом. Это наша собственная «болезнь», болезнь современных людей. Конец истории не имеет иного смысла» (ПЭ 2001 с.980). Развивая понятие шизоанализа глубже, они пришли к выводу, что нынешний недуг цивилизации выступает симптомом, являющим свой подлинный смысл в перспективе дискурса о всеобщей истории, а не о семейной психологии, как это трактуется во фрейдизме. Подобно тому, как в художественном искусстве, например, Сальвадор Дали взрывает на своих полотнах «машину желания», в литературе Владимир Сорокин создаёт тексты без начала и конца, кажущиеся бессодержательными на первый взгляд, но дающие живительную среду для дальнейшего размышления и анализа.

Делез и Гваттари также выдвинули в 1976 г. понятие «ризомы» в совместной книге *Ризома*, введенное ими в противовес термину «структура», и выделили два типа

культуры, характерных для нашего времени: культуру «древесную» и культуру «корневища». Первый тип культуры представляет собой классический образец, где искусство подражает природе, отражает мир, являясь его точной фотографией. Символом такого искусства служит дерево, а воплощением художественного мира – книга, при помощи которой мировой хаос превращается в эстетический космос (Скоропанова 2004 с.39). В свою очередь Делез и Гваттари вводят свою, с их точки зрения, лучше соответствующую духу времени концепцию иного типа культуры – культуры «корневища» или «ризомы», в которой неразличимы отдельные отростки; её ответвления, отмирая и отрастая заново, постоянно находятся в состоянии обмена с окружающей средой, что позволяет организовать междисциплинарные связи. Таким образом, существовавшие ранее различия между дискурсами не имеют более онтологического значения (ПЭ 2001 с.660-667). Ризоматическая культура воплощает нелинейный тип эстетических связей. Олицетворением культуры «корневища» является постмодернистское искусство с его новым типом чтения и восприятия.

В этой же книге они разработали идею «малых литератур», создаваемых культурными меньшинствами, гендерными или расовыми маргиналами и т.п. «Малые литературы» позволяют преодолеть диктат единой массовой культуры и достичь такого состояния, при котором культурный процесс, создаваемый «малыми группами», оказывался свободным и непредсказуемым. По мнению Делеза и Гваттари, литература вообще – это определённое устройство, которое никоим образом не связано с идеологией, в ней нет, и никогда не было идеологии. Понятие «писать» имеет отношение не к термину «означивать», а скорее к глаголам «межевать», «картографировать» даже неизвестную местность (ПЭ 2001 с.660), то есть фактически они предлагают иной, новый тип чтения, где приоритетным становится не попытка правильного понимания содержания текста, а предложение пользоваться им как неким механизмом для экспериментирования с ним, в частности и самым непредсказуемым образом. В полной мере такой подход к литературному творчеству мы находим у Владимира Сорокина с его невероятными и многочисленными включениями чрезмерно натуралистских, садистских и других неожиданных дискурсов в канву повествования, а также чрезвычайно вольным обращением с историческими фигурами и фактами. Вместе с тем он не отказывается от идеологии в своих текстах, а легко и изящно балансирует на грани полного отрыва литературы от контаминации жизни.

2.4 Неомарксизм Фредрика Джеймисона и Терри Иглтона

В процессе чтения и анализа произведений Владимира Сорокина постепенно возникает стойкое убеждение, что все его произведения имплицитно несут в себе идеологическую составляющую, вольно или невольно базирующуюся на марксистских представлениях, полученных писателем в доперестроечный период, потому что именно марксизм-ленинизм являлся обязательным дискурсом советских школ того времени. В большей степени такие представления, судя по всему, всегда вызывали внутренний бунт художника против навязываемой извне идеологической парадигмы, поэтому, по видимому, он и примкнул к андеграундному концептуальному искусству. Необходимо при этом обратить внимание, что советская интерпретация марксизма отличается от его базовой концепции. Поэтому представляется целесообразным отразить некоторые основополагающие послылки западного неомарксизма, находящиеся в прямой связи с изобразительными средствами и принципами писателя Сорокина. Основные парадигмы по сути постмодернистского дискурса были разработаны американским литературоведом Фредриком Джеймисоном, чьи взгляды базировались с одной стороны на марксистских представлениях о художественном творчестве, и с другой стороны – на французской «теории текста», наделяющей текст подрывной ролью в борьбе с идеологией. Он фактически стал автором неомарксистской концепции постмодернистской культуры, разрабатываемой в широком междисциплинарном спектре (литературоведение, психоанализ, культурная антропология, теория визуальных искусств) (ПЭ 2001 с.217-222). Однако, необходимо ещё раз подчеркнуть, что западный марксизм отличается от ортодоксальной, официально признанной во времена существования СССР советской концепцией марксизма, выступавшей под названием «марксизм-ленинизм и пролетарский интернационализм».

Исследования французских постструктуралистов Джеймисон рассматривал в связи с феноменом послевоенной американской культуры – культуры мультинациональных банков и управляемого СМИ мира; культуры преобразовавшей земной шар, и таким образом, - создавшей новое пространство, которое необходимо было нанести на карту. Для описания постмодернистского децентрированного субъекта Джеймисон использует термины Делеза и Гваттари и их модель шизофрении: «субъективность позднего капитализма характеризуется утратой смысловой связи с означаемым (историей) и разрывом цепи означающих. Поэтому постмодернистский шизосубъект замыкается в

переживании чистых материальных означающих или бессвязной серии точечных, дрейфующих моментов настоящего («интенсивностей»») (ПЭ 2001 с.222).

Начав с поиска альтернативы традиции позитивизма и социально-критического анализа взаимоотношений субъекта и социума, Джеймисон пытался выйти за пределы современного западного опыта субъективности, его «буржуазного эго», а также за пределы превалирующей на Западе массовой культуры, стремился развить новую теорию особой «чувствительности» к новому, «иному» состоянию чего бы то ни было в условиях новой экзистенциальной ситуации. В своих работах *Политическое бессознательное: нарратив как социально-символический акт* (1981) и *Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма* (1991) он призывает рассматривать все «тексты культуры» в их исторической перспективе, то есть, интерпретируя любой текст в непосредственной связи с его историческим контекстом, что является необходимым и достаточным условием адекватного понимания этих текстов. Базовым содержанием текста в понимании Джеймисона является та историческая ситуация, в которой он стал возможен, и вместе с тем важен тот способ, каким сама форма произведения оказывается содержательной по отношению к своему непосредственному социальному контексту (ПЭ 2001 с.218). В правоте этого утверждения можно убедиться на сорокинских текстах, которые имплицитно представляют реальные события современной российской действительности, творчески переосмысленной и в трагическом виде представленной на суд читателей.

С точки зрения исторической перспективы он рассматривает интерпретируемые им тексты в прямой взаимосвязи с тремя этапами развития капиталистического общества: национальный капитализм (17 – середина 19 в.), монополистический капитализм (конец 19 в. – 1960-е) и мультинациональный капитализм (с 1960-х). Им соответствуют три больших стиля – реализм, модернизм и постмодернизм. Реализм в понимании Джеймисона был временем целостной и безальтернативной «Картины мира», когда искусство подчинялось требованию «эпистемологической истины» в своём стремлении быть способом познания мира. Модернизм Джеймисон представляет как время альтернативных «систем видения» картин мира, как это делали художники экспрессионизма, кубизма, сюрреализма и т.д. основополагающим принципом в этом случае выступает требование «выразительности», то есть индивидуальное видение художником мира. Доминирующими категориями, следовательно, становятся стиль,

субъект, автономность искусства и автора. Постмодернизм не представляет «Картину мира» как таковую, и Джеймисон подчёркивает невозможность целостного видения мира и существования авторского стиля. С этим постулатом Джеймисона соглашается большинство теоретиков постмодернизма. Есть всего лишь всевозможные интерпретации, и для их репрезентации имеется терминологический комплекс с такими основополагающими понятиями как: история, текст, повествование, тотальность, репрезентация. (ПЭ 2001 с.218-219). В условиях позднего капитализма Джеймисон описывает постмодернистского децентрированного субъекта в терминах шизоанализа. Эстетической доминантой современности, по его мнению, становится «пастиш¹» (ПЭ 2001 с.558) – имитация, которая не отсылает к какому-нибудь оригинальному стилю, которая лишена своей иронической силы и функции обозначать от обратного исчезающую языковую норму:

Я хотел бы наметить здесь несколько способов, посредством которых новый постмодернизм выражает сокровенную истину недавно возникшего социального порядка позднего капитализма, однако я хотел бы ограничить это описание лишь двумя его важными особенностями, которые обозначу как "пастиш" и "шизофрения": это даст нам возможность почувствовать специфичность постмодернистского опыта пространства и времени соответственно. Одна из наиболее значимых характеристик или практик постмодерна сегодня – это пастиш. Я хотел бы сначала эксплицировать этот термин, который обычно смешивают или ассимилируют с таким явлением, как пародия. И пастиш, и пародия включают в себя имитацию, или, лучше сказать, мимикрию под другие стили и в особенности под различные типы маньеризма и стилистические излишества последних. (Фредрик Джеймисон)

Другой яркий представитель неомарксизма, английский литературовед и культуролог, профессор Манчестерского университета, Терри Иглтон в своей книге *После теории* охватывает важнейшие темы современности и констатирует в её первых главах уход в прошлое золотого века культурологии. Какие требования предъявляет новая эпоха к культуре? Задаётся вопросом Терри Иглтон и пытается найти на него ответ. Одним из достижений с его точки зрения является обращение культурологической теории к гендерной и сексуальной тематике (Eagleton 2004 с.3), а также в признании ими поп-

¹ Толковую характеристику пастишу даёт Барри Льюис: "Pastiche is rather like creating an anagram, not of letters, but of the components of a style. Pastiche is therefore a kind of permutation, a shuffling of generic and grammatical tics." (Sim 2005 p.114).

культуры достойным объектом для своего изучения (Eagleton 2004 с.4). В результате именно этих процессов многие критики стали характеризовать даже серьёзные произведения не только Сорокина, но и других авторов, бестселлерами. По крайней мере, считает Иглтон, эти два достижения помогли разрушить старую пуританскую догму, что серьёзность – это одно, а удовольствие – нечто совсем иное. Однако усилия сделать жизнь более приятной отнюдь не всегда сопровождаются удовольствием. Иглтон не видит ничего предосудительного в удовольствии, и даже сам готов писать очередную диссертацию, лёжа на диване. Между тем, пока Запад занимается самолюбованием себе в удовольствие, наиболее процветающим объектом культурологии сегодня стал постколониализм, который подобно гендерному и сексуальному дискурсам, плотно вошёл в нашу жизнь. Прекраснодушие и амнезия «западного нарциссизма» имеют, конечно, свои преимущества, но наступает время, когда невозможно просто абстрагироваться, отрешиться от жизни. Пока проблема терроризма всерьёз не затронула Запад, казалось, что европейцу больше нечего было предложить своим потомкам, кроме как пришествие Евро (Eagleton 2004 с.6), иронизирует Иглтон. Владимир Сорокин также затрагивает тему терроризма в своей трилогии, как это будет явствовать из дальнейшего анализа, но, в отличие от Иглтона, который постоянно неразрывно и эксплицитно связывает культуру с политикой и идеологией, последовательно отстаивая марксистскую позицию, Сорокин представляет читателю отстранённое мирозерцание в своих произведениях. Структурализм был до какой-то степени радикален, а до какой-то технократичен. Постструктурализм и постмодернизм только подтвердили и обнажили двусмысленную метафизическую основу среднего класса, констатирует Иглтон. И постмодернисты, и неолибералы выказали недоверие существующим нормам, унаследованным оценкам, непреложным иерархиям и авторитарным стандартам, соответствующим установленным кодам и традиционной практике.

Человек должен быть последовательным в своей принадлежности какой-либо теории, считает Иглтон (Eagleton 2004 с.36-37) и видимо, поэтому сам неуклонно проповедует принципы марксизма, или скорее неомарксизма. Появление концепции постмодернизма во французском журнале Тель Кель он характеризует как открытие эфемерной альтернативы сталинизму через маоизм, то есть то же самое, что предпочесть героину кокаин (Eagleton 2004 с.34). Таким образом, Юлия Кристева и Тель Кель ударились в мистицизм и американский стиль жизни. А кризис марксистской

теории наступил не с падением Берлинской стены, а проявился уже в политическом радикализме 60-х и 70-х годов, считает Иглтон. Владимир Сорокин отрицает свою принадлежность какой-либо конкретной теории, потому что это накладывает определённые рамки на творчество художника и грозит опасностью нового утопизма, тоталитаризма и чрезмерной субъективизации действительности, он скорее следует принципу «искусство ради искусства», или даже в большей степени собственной интуиции и своему особому видению мира.

В зените своего развития культурология выявила одну особенность: она перемешала политику и культуру в равных пропорциях, по мнению Иглтона. Наряду с гражданскими правами и движением за мир шли рука об руку сексуальный эксперимент, рост сознания и яркие изменения в стиле жизни. Культура – скользкая тема, которая не может быть ни тривиальной, ни исключительной сложности и важности. Она была решающей темой для капитализма 60-х, а стала почти незаметной к 90-м годам. Именно это мы наблюдаем вместе с таким явлением как постмодернизм. Культура всегда имела прямое отношение к знакам и образам, но теперь всё общество позирует перед зеркалом, вплетая разнообразные дискурсы в обширный мегатекст современности. Нынешний мир дублируется в каждом своём проявлении. То, что в 60-70-е годы начиналось с критики марксизма, закончилось в 80-90-е годы отказом от идеи глобальной политики (Eagleton 2004 с.50). Сейчас, по словам автора, очень популярна, особенно в США, «антитеория» вообще, которая утверждает, что реальность не имеет никакого представления о чём бы то ни было. Моральные оценки, как и всё остальное – дело наугад, беспричинно выбранных культурных традиций. Но сама культура на самом деле – ни нечто свободно текущее, ни что-то накрепко зафиксированное (Eagleton 2004 с.57). То есть свободное течение культуры – явление мнимое, так как однажды человек сам приковал себя к чему-то на его взгляд прочному и неизменному: Богу, Природе, Разуму. Но это – иллюзия, утверждает Иглтон, потому что вместо того, чтобы следовать природе, мы следуем культуре. Владимир Сорокин опровергает своим творчеством этот постулат Иглтона, действуя во многих своих работах как «культурный террорист», как он сам признаётся в одном из интервью, «Законы русской метафизики», делая «бинарные литературные бомбочки, состоящие из двух несоединимых частей: соцреалистической и части, построенной на реальной физиологии».

Модернизм, пришедший на смену реализму, по словам Иглтона, отразил крах человеческой цивилизации, провал всего, во что верил и исповедовал средний класс XIX века – либерализм, демократию, индивидуализм, научные разработки, исторический прогресс, суверенитет – всё оказалось в кризисе. Модернистской реакцией на тяжеловесный викторианский рационализм стали экзотика, примитивизм, архаизм, абсурдизм и бессознательное. К тому времени, когда постмодернизм появился на горизонте, капиталистическая предприимчивость ослабела, вместе с тем усилились нестабильность, раскол и извращённость. Он пришёл на смену модернизму, чтобы окончательно разрушить реальность. Но западная цивилизация уже сама была на грани отрыва от реальности благодаря новым техникам и технологиям, считает Иглтон. Прошлое оказалось списанным в архив, вечность стала настоящим, а будущее казалось далеко за горизонтом.

Обобщая свои рассуждения, Иглтон приходит к выводу, что не существует единственно правильной трактовки произведения искусства. Культурные исследования убедили, что есть много других составляющих в творческом процессе, помимо автора, то есть что в каждом произведении искусства есть нечто бессознательное, что вне контроля художника. Форма и содержание произведения также занимают не последнее место в нём. Сама культура постоянно напоминает человеку, что существуют вещи, которые имеют стоимость, но не имеют цены. Современное искусство и культура в целом всё меньше и меньше интегрируются в цивилизацию. Культура потерпела поражение перед религией, что проявляется в различных формах религиозного фундаментализма (Eagleton 2004 с.100). Сорокин сейсмографически, интуитивно улавливает эти пульсации, что находит своё отражение в *Трилогии* и *Дне опричника*. Иглтон утверждает, что постмодернизм приближается к своему концу. Это была теория, которая убедила нас, что большие нарративы остались в прошлом. Возможно, когда-нибудь мы сможем ретроспективно оценить и эту теорию как малый нарратив. Сорокин же в свою очередь приступает непосредственно к её деконструкции.

2.5 Теория абсурда и гротеска и их соотнесение с постмодернизмом

Как уже было упомянуто ранее, понятие абсурда имеет прямое отношение к творчеству Сорокина, поэтому вполне логичным будет более подробное рассмотрение вводной статьи к сборнику *Абсурд и вокруг*, написанной его составителем, в прошлом

петербургским, а ныне германским культурологом и литературоведом, Ольгой Бурениной. Понятие абсурда она характеризует тремя значениями: во-первых, это *эстетическая категория*, выражающая отрицательные свойства мира; во-вторых, *логическая категория*, парадоксально отрицающая центральный компонент рациональности, т.е. саму логику, констатируя, таким образом, исчезновение смысла; и, в-третьих – *метафизическая*, т.е. выходящая за пределы разума, передавая состояние философской рефлексии.

В начале 1950-х годов слово *абсурд* плотно вошло в драматургию благодаря театральному искусству Парижа и таким драматургам, как Самюэль Беккет и Эжен Ионеско. Английский критик Мартин Эсслин был первым, кто ввёл в 1961 г. и теоретизировал понятие «театр абсурда», а также провёл аналогию между послевоенным миром, отражённым в работах Камю и Сартра и театром абсурда. Он показал, что человек абсурда не лишает действительность смысла, а по сути сама лишённая смысла действительность наделяет человека созидательной силой, восстанавливающей смысл окружающего мира. Он отходит от структуралистского представления о замкнутости и автономности литературного текста и делает упор на дискурсивном характере текста. В своей знаменитой книге *Театр абсурда* Эсслин показывает, что понятие абсурда вневременное: оно возникло вместе с осмыслением человеком своего бытия и присутствует во всех культурных феноменах, начиная с античности и кончая постмодернизмом.

Авангардистская эстетика Запада 1960-1980-х годов, по словам Бурениной, особое внимание уделяла ангажированности театрального искусства, поэтому оппозиция *художественность/идеологичность* была центральной. Хотя отдельные критики предпочитали не эту оппозицию, а противопоставление одной идеологии другой. Другие указывали на невозможность интерпретации абсурда вообще. Однако феномен абсурда хорошо вписывался в постструктуралистскую критику с её невосприятием любых рациональных трактовок и был взят на вооружение теоретиками франкфуртской школы – Теодором Адорно, Максом Хоркхаймером и Вальтером Бенямином. Согласно Адорно, искусство состоятельно только в случае, когда оно достигает стадии абсурдного, т.е. является доказательством несостоятельности рациональных постулатов западной культуры последних столетий. При чтении сорокинских произведений возникает стойкое убеждение, что он сознательно или бессознательно придерживается

тех же принципов. Адорно распространяет понятие «театр абсурда» до понятия «культура абсурда», фактически идентифицируя его с понятием постмодернизм, которое отрицает традиционные нормы, отражает эсхатологические настроения, и отмечено высокой культурной энтропией, эстетическими мутациями, а также диффузией жанров и стилей.

Если на Западе теоретические дебаты по абсурду 1960-1980-х годов обошли стороной многие историко-литературные явления России и других славянских стран, то международная конференция в Цюрихском университете в 2001 году, на которой отнюдь не случайно в числе приглашённых гостей был и Владимир Сорокин, и по материалам которой впоследствии была опубликована книга *Абсурд и вокруг*, призвана восполнить эти пробелы. На данную работу влияние книги оказалось просто неоценимым, оно помогло взглянуть на творчество Владимира Сорокина совершенно в другом ракурсе. Нельзя не согласиться с ключевыми положениями, лежащими в основе этого научного сборника, что, во-первых, абсурд есть феномен междискурсивный, не ограниченный лишь областями театра и литературы, и во-вторых, явление, не локализованное исключительно западным или русским культурным контекстом, а также, что:

[...] абсурд, не будучи привязан к конкретной эпохе или конкретной культуре, в каждую эпоху и в каждом культурном контексте проявляется с той или иной степенью интенсивности. В двадцатом же столетии целый ряд факторов – кризис познающего субъекта, утрата целостности позиции наблюдателя и обусловленная этим эпистемологическая неуверенность – привели к тому, что абсурд, став чрезвычайно продуктивной моделью мира и моделью поведения, приобрёл сквозное значение в развитии культурных форм человеческой жизни, в реорганизации поэтического мира, в радикальном преобразовании жанровой системы, в нарушении коммуникативных постулатов. Не будет преувеличением сказать, что абсурд и как мировоззрение, и как элемент поэтики охватил все сферы культуры двадцатого столетия, не обойдя вниманием ни литературу, ни философию, ни науку, ни искусство, ни язык в целом. (*Абсурд и вокруг* 2004 с.59)

Леонид Геллер, профессор факультета славистики Лозанского университета, посвятил свою статью в этом сборнике гротеску и абсурду и их взаимоотношению друг с другом. Первым основополагающим наблюдением в области этих двух художественных

феноменов является их происхождение. Если феномен абсурда зародился и оформился в среде философии и богословия, утверждает Геллер, то понятие гротеск – в среде искусства, и абсурд хронологически – гораздо старше гротеска. Если абсурд отражает внутреннее содержание какого-либо явления, то гротеск – прежде всего внешний характер явления, - «смехотворную и (или) пугающую непропорциональность, причудливость формы» (*Абсурд и вокруг* 2004 с.93). Однако на практике эти понятия часто смешиваются. Причём в разных странах и культурах эти феномены имеют весьма различные нюансы. Оба явления могут легко сочетаться и переходить один в другой, т.к. их роднит принцип противоречивости. Современная литература абсурда, замечает автор статьи, любит создавать атмосферу непонимания и разлада мира приёмами гротеска. Для упрощения он характеризует их следующим образом: «абсурд – чувство разлада, потеря связности мира, ведущие к безумию, а затем и к гибели того, кто их ощущает.[...] Гротеск же – странная связность мира, нечто вроде парадокса» (*Абсурд и вокруг* 2004 с.97).

Оба явления получили широкое распространение в русской литературе, абсурд – с XVII века, а гротеск – с приходом Гоголя в литературу. В 1912 г. Всеволод Мейерхольд создал развёрнутую теорию двух гротесков, комического и трагического, которая впоследствии стала неотъемлемой частью его метода. Кажущаяся нелепость футуристской «зауми», предсупрематистский «алогизм» стали новыми художественными формами модернизма начала XX века. Формалист Эйхенбаум нашёл *логический абсурд* в стиле Гоголя. Вместе с тем русские формалисты и параформалисты поставили абсурд в подчинительную зависимость от гротеска. Однако в настоящее время, обращает внимание Геллер, ярко выражена обратная тенденция – доминирующее место занимает понятие абсурда по причине окружающего с его точки зрения ореола философского престижа. Не последнюю роль в этом сыграло также повсеместное признание абсурда обэриутов. «Похоже, что критикам более лестно считать их предшественниками новейшей литературы абсурда, чем наследниками древней традиции гротеска», - замечает Геллер (*Абсурд и вокруг* 2004 с.101) и акцентирует наше внимание на той путанице, которая царит даже в академических кругах в отношении этих двух художественных явлений, и что характерно, смешение происходит не самих категорий, а их функций и отношений между ними. Присутствие обоих этих явлений в одном тексте не означает ни их тождественности, ни совпадения функций. Наоборот, утверждает Геллер, в таком тексте функциональна

именно разница, т.е. работает *принцип сдвига* Якобсона. Он напрямую связывает «модернистскую чуткость к бессмыслице» с её поисками «новой логики», бунтом против мещанской культуры и увлечением эзотерикой. Он ставит под сомнение общепринятое утверждение о том, что гротеск отмечен позитивностью и конструктивностью в отличие от негативности и деконструктивности абсурда (*Абсурд и вокруг* 2004 с.102). Хотя далее использует метафору *высоковольтной линии*, питающейся от разницы потенциалов гротеска и абсурда (*Абсурд и вокруг* 2004 с.105). По его мнению, гротеск всегда *построен*, даже если вразрез с требованиями гармонии, абсурд же хоть и заявляет о собственной несостоятельности и через себя о несостоятельности мира, *существует* в нём, преображая и меняя его восприятие, сам *порождая* новые значения. Причём, между ними существует определённая цикличность (в частности при появлении новой поэтики), т.е. движение напоминает маятниковые колебания от прошлого к будущему, от истоков, от «первобытного», «истинного» к разрушению принятых норм и форм во имя творения новых.

Глава 3. Некоторые важные аспекты истории и предпосылки развития постмодернистской эстетики в России

Вся первая половина XX века была ознаменована «революционными» событиями в самых различных областях человеческих знаний: химии (например, открытие явления радиоактивности и ряда радиоактивных элементов Пьером и Марией Кюри), физике (в 1912 году датский физик-теоретик Нильс Бор, используя квантовую гипотезу Планка, создал первую квантовую теорию атома водорода, что по праву считается революцией в физике) (Фолта 1987 с.239), ракетостроении (К.Э.Циолковский предложил проект реактивного двигателя в 1903 г., что явилось отправной точкой для будущих космических полётов) (Фолта 1987 с.222), математике, биологии, медицине, психологии, философии, литературе и искусстве. Три из них даже получили официальный статус революций: «социальная», «научно-техническая» и «сексуальная» революции. Революции и войны, в которые оказался втянутым весь мир в этот период, не препятствовали экспериментам и поискам нового, бурному развитию не только науки и техники, но и литературы и искусства. «Безумные годы» в Европе, период с 1920 по 1929, были отмечены огромным созидательным подъёмом во всех областях человеческой жизни, вплоть до наступления экономического кризиса. В

художественном мире произошёл пересмотр прежних представлений о красоте, цвете, стиле и пространстве: живопись в период после 1905 года была отмечена яркостью красок, которую предложил экспрессионизм, и позднее развили футуризм и абстракционизм. Париж стал центром культуры, особенно после русских революций, куда эмигрировало много представителей русского авангарда (например, Явленский, Кандинский, Шагал), а также местом паломничества для многих музыкантов, художников и литераторов со всего света. Само авангардистское (модернистское) искусство устремилось на поиски «чистоты стиля» и формы, толерантно относясь к самым разнообразным творческим поискам, а литературную науку 20-х годов захлестнули англо-американская «новая критика» и русский «формализм».

3.1 Модернизм

Модернизм (авангардизм) возник в начале XX века, основной парадигмой которого стал отход культуры от реализма, отказ от моноонтологизма, стремление создать нечто принципиально новое, и как следствие этого – поиск подлинной, высшей, «чистой» реальности с провозглашением независимости искусства от действительности. В энциклопедии постмодернизма в определении термина «модернизм» указывается, что это «неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности плюрального моделирования миров – соответственно – идеей онтологического плюрализма» (ПЭ 2001 с.478). Предпосылками возникновения модернизма, согласно тому же источнику, являлись: «конструирование комплекса идей о самодостаточности человеческого разума»; своего рода бинарная оппозиция, заключающаяся в «креативной природе Разума, с одной стороны и его исторической ограниченности – с другой»; утверждение, что «разум по своей природе контекстуален и способен трансформировать социальную реальность»; классический символизм, способствующий абстрактному восприятию действительности и моделированию новых миров (ПЭ 2001 с.478-479). Художественное проявление этого нового феномена носило чаще всего анархический характер эстетического бунта против всех общепризнанных и воспринимаемых как нечто непреложное догматов. Поэтому явление революционности легко и непринуждённо вписалось в модернистскую парадигму нового века. *Малая история искусств* (1991) подтверждает тезис о «времени великих революционных переворотов, произошедших в художественной культуре, и пережитых ею невиданных потрясений».

Авангард значит передовая, ведущая часть чего-либо или кого-либо, именно к этой категории принадлежали художники и литераторы, обладающие креативной составляющей, способные экспериментировать с художественным материалом, создавать новые, ни на что не похожие стиль, язык, содержание или даже целые виды искусства.

На рубеже веков марксизм в идеологии, ницшеанство в философии и фрейдизм в психологии, а также многие другие «–измы» подвергли сомнениям и критике прежние рационально обоснованные концепции человеческого сознания, отказались от привычных постулатов во всех проявлениях и измерениях человеческой жизни, обосновали и внедрили свои мировоззренческие установки соответственно посредством развития материализма (Маркс), «философии жизни» и «воли к власти» (Ницше), «сексуального инстинкта» и «власти бессознательного» (Фрейд). Все они стали неотъемлемой авангардной частью модернизма, не говоря о многих других не менее глубоких пластах человеческой мысли. Но эти три составляющие, как показало время, оказались наиболее значимыми для дальнейшего развития всей истории в целом. Именно на этих «трёх китах» базируются многие последующие интеллектуальные поиски во всех областях человеческих знаний, а также, по мнению автора данного исследования, основывается первоначальное творчество Владимира Сорокина, как бы являясь его отправной точкой.

Постмодернизм, как известно, возник на своём сравнении с модернизмом и вместе с тем на его критике за модернистские иллюзии «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», «искусства ради искусства» и т.п., которые по его утверждению открывали путь к «чистой реальности». (Эпштейн 2005 с.21). На Западе французский интеллектуал Жан Бодрийяр (1929-2007) развил и обосновал, выдвинутое в философской концепции «постистории» другого французского мыслителя Мишеля Фуко (1926-1984), понятие «гиперреальности», то есть отсутствие реальности при господствующем положении средств массовой коммуникации (ПЭ 2001 с.164). Мир вторичностей, условных отражений оказался вдруг более первичным, чем мир так называемой «реальности». Другим важным утверждением Бодрийяра является то, что в основе построения общества лежит не производство, а потребление, то есть фактически он «рассматривает структуру потребляемых вещей через функции лингвистических знаков». (ЗЛДВ 2004 с.68).

В России на несколько иной почве, чем на Западе, возникли разнообразные новые течения, которые по праву можно отнести к постмодернистским течениям, как например творчество «лианозовской группы», соц-арт и концептуализм, которые уже на ранних стадиях своего развития были вынуждены «уйти в подполье», став «андеграундным» искусством, потому что были восприняты как реальная угроза существующему строю, его безальтернативной идеологии. Официально разрешённым и единственно признанным между периодами модернизма и постмодернизма в России был социалистический реализм, вокруг которого до сих пор ведётся много споров о его соотношении с ними, и который, по всей видимости, оказался доминирующим фактором в плане критического восприятия, осмысления и последующего формирования и развития индивидуального внутреннего мира писателя Сорокина.

3.2 Соцреализм и соц-арт

Феномен соцреализма, как и в целом, всё искусство тоталитарной России, может быть истолковано как исторический переход от авангардистской «чистоты стиля» начала XX века к постмодернистской игровой эклектике его конца (Эпштейн 2005 с.95). Существует научная работа Бориса Гройса *Стиль Сталина*, где, по словам Михаила Эпштейна, доказывается, что соцреализм и тоталитарное искусство вообще стало воплощением в жизнь проекта авангардистского (модернистского) искусства с его идеалом подчинения всей действительности «экспериментально дерзкому прозрению художника», то есть Сталин осуществил то, о чём мечтали Хлебников, Маяковский, Мейерхольд, Малевич: превратить жизнь в произведение искусства, в чистый вымысел (Эпштейн 2005 с.93). Аналогом соцреализму на Западе стал «высокий» модернизм, который далеко ушёл от эстетики раннего модернизма с его агрессивным приёмом или жёсткой системой приёмов. Его инструментами были: «историческая характерность, реалистический психологизм, мифологическая условность, притчеобразность, поток сознания, остранение, гротеск, символика, игра аллюзий и цитат» (Эпштейн 2005 с.96). Далее Эпштейн констатирует:

При всей ценностной несоизмеримости высокого модернизма и соцреализма, оба направления представляют собой эстетику серьёзного эклектизма, которая и в СССР, и на Западе опосредовала переход от раннего (авангардного) модернизма к постмодернизму.

Разумеется, сама серьёзность может выступать в разных видах пафоса: героико-оптимистического или трагико-пессимистического. Героика соцреализма основана на ценностях всеобъемлющего коллективизма; трагизм высокого модернизма – на ценности индивидуального, которое в своих попытках приобщиться к универсальному, в том числе социальному, осознаёт неизбежность своего глубокого экзистенциального отчуждения. (Эпштейн 2005 с.96).

В бывшем СССР, как уже отмечалось, в качестве литературного феномена безраздельно господствовал социалистический реализм, главной задачей которого было претворение в жизнь решений очередных пленумов ЦК КПСС и утверждение «высокого пафоса», выражаясь терминами того времени, «строителей коммунизма». Параллельно с ним, но нелегально, существовала диссидентская литература, а в 70-е годы активизировались новые, авангардистские художественные направления, чёткую границу между которыми довольно сложно провести. Например, можно найти упоминание о Сорокине в художественном альбоме Холмогоровой *Соц-арт* (Холмогорова 1994), и ни одной референции к его имени или творчеству в другом альбоме этой же серии под той же научной редакцией доктора искусствоведения Морозова и под названием *Концептуализм*, составленным Бобринской (Бобринская 1994). Хотя бесспорным считается факт принадлежности Владимира Сорокина именно концептуальному крылу андеграундного искусства, а также то, что он перенёс впоследствии концептуальный подход из живописи в литературу. По мнению Михаила Эпштейна:

И всё-таки, при всей своей растущей маргинальности, исторической изжитости, соц-арт остаётся в особых отношениях с постмодернизмом, как его первая любовь или, точнее, как родовая пуповина, соединяющая российский постмодерн с коммунизмом, из недр которого он появился на свет. Соц-арт обнажает тайну коммунизма как раннего постмодерна и тайну постмодерна как законного, хотя и стыдливого, наследника коммунизма. Соц-арт раскрывает эстетическую общность коммунизма и постмодерна, их гиперреальную природу, эклектизм, цитатность, холодную страсть к идеологическим аллегориям. (Эпштейн 2005 с.100)

В учебном пособии Натальи Шром *Литература современной России 1987-2003* (2005 с.204) приведено такое определение соц-арта: «художественный способ разрушения культуры социалистического реализма путём её концептуального переосмысления,

прежде всего, в творчестве Дмитрия Александровича Пригова, Тимура Кибирова и Владимира Сорокина». Сам термин придумали, по свидетельству многих источников, два московских художника Виталий Комар и Александр Меламид в 1972 году. Как не покажется странным, но именно художники были первыми, кто стал рассматривать социалистический реализм не просто как язык государственной пропаганды, но как текст, который насыщен идеологическими стереотипами, потому, что сама страна Советов была живым воплощением тотальной идеологии и крайнего логоцентризма. То есть всякая другая реальность, отличная от идеологии, просто перестала существовать, фактически она была заменена гиперреальностью, приходившей ежедневно с газетных полос, репродукторов и позднее с телеэкранов. Художники соц-арта ввели свой свод негласных правил, смешав доминирующий внутри страны соцреализм с начавшим проникать к тому времени извне постмодернизмом. По мнению специалиста в этой области Холмогоровой, основными чертами его стали: «Последовательное смешение используемых методов и языков, пребывание художника не внутри конкретного исторического слоя, но над ним, пародийное жонглирование архетипами и деперсонализация авторской манеры» (Холмогорова 1994), что нашло своё воплощение и в творчестве Владимира Сорокина.

Вячеслав Курицын же рассматривает соц-арт как разновидность концептуализма, который решает характерные для него проблемы, используя язык советской литературы, потому что «соц-арту важна не столько именно советская, сколько ближайшая культура» (Курицын 2001 с.93). Причиной же выбора художником соцреализма в качестве предмета концептуалистской рефлексии является то, что он олицетворяет собой высшую стадию логоцентризма (Курицын 2001 с.94).

3.3 Концептуализм

Подобно тому, как на заре модернизма в России эта новая эстетика первоначально нашла своё отражение, прежде всего, в изобразительном искусстве и в поэзии, а потом уже в прозе. По аналогии развивалась и постмодернистская эстетика, то есть поэзия и живопись быстрее набирали темп развития чем проза, примером тому является такое поэтическое течение, как концептуализм. Объяснением можем служить то, что чуткая, подвижная, экспрессивная поэзия моментально реагирует на новое мироощущение, в то время как драматическая и эпическая проза – более замедлена и тяжеловесна в этом

процессе. К тому времени, когда концептуализм возник в России процесс разделения единого официального литературного потока под названием «социалистический реализм» уже шёл полным ходом, вне зависимости от сдерживающих его рамок и общих тенденций, превалирующих в обществе. Одной из первых версий концептуализма в литературе были произведения поэтов «лианозовской группы» (Лейдерман 2006 с.427). Насколько известно именно Владимир Сорокин был первым, кто легко и играючи сумел перейти от художественно-изобразительного дискурса в концептуализме к его прозаическому проявлению, привнеся в прозу своеобразную концептуальную форму.

По мнению Курицына «КОНЦЕПТУАЛИЗМ объединяет процессы творчества и исследования: художник одновременно создаёт произведение, анализирует его и анализирует свою роль в процессе создания произведения. [...] Произведение в концептуализме может замещаться документацией, концептуальным свидетельством. самого текста нет, но есть какие-то его следы в контексте» (Курицын 2001 с.92). По большому счёту можно утверждать, что концептуалисты пытаются задействовать в своём творчестве не только поверхность, но и пространство и время. В плане языка они близки «тем языковым теориям, что разрабатывали в самом конце шестидесятых годов французские интеллектуалы Р.Барт и Ж.Деррида. Любой язык – тотален и тоталитарен. Любой язык идеологичен, т.е. локален, но любой язык подражает речи Бога, натурализует себя, стремится выдать за естественный, «первый» язык, сравниться с тотальным присутствием абсолюта» (Курицын 2001 с.92).

Концептуализм, как и соц-арт, работает с концептами, только по-разному. Если соц-арт «паразитирует» на соцреализме, то концептуализм создаёт свой собственный язык «путём вторичного использования любых «затёртых до дыр» и омертвевших высказываний-клише – речевых штампов, «общих мест» печати, широкоупотребительных фразеологизмов, пословиц, поговорок, строк популярных песен, фрагментов русской и советской литературы, которые превратились в расхожие цитаты.» (Шром 2005 с.55). Стиливым принципом концептуального произведения является его квазиидеологизированная форма или схема, начинённая ничего незначащими словами. По мнению Марка Липовецкого и Лейдермана «поэтика Владимира Сорокина представляет собой наиболее последовательный пример

концептуализма в прозе» (Лейдерман 2006 с.490). С этим высказыванием соглашается и Михаил Эпштейн:

Концептуализм [...] не ограничился игрой со знаками советской цивилизации, хотя они и подали ему пример языковой пустоты, который стал распространяться на языки других эпох и культур. Так, прозаик Владимир Сорокин создаёт некое клише русского психологического романа XIX века – огромное по объёму сочинение, которое так и называется «Роман». Его могли бы сочинить Тургенев, Гончаров, Лев Толстой и Чехов, вместе взятые [...]. Тем не менее такая обобщённая реальность: «русский роман XIX века» - существует, по крайней мере в сознании читателей и исследователей, и писатель-концептуалист берётся восстановить её в виде самостоятельного текста. Творческий синтез при этом опирается на предварительный анализ, вычленяющий общие свойства многих русских романов, их концептуальное ядро. (Эпштейн 2005 с.205-206).

Глава 4. Анализ произведений Владимира Сорокина в хронологическом порядке

4.1 Роман *Очередь* (1983), как кривое зеркало советского реализма

Роман *Очередь*, одно из первых произведений Владимира Сорокина, создавался в 1982-1983 годах и впервые был опубликован парижским издательством “Синтаксис” в 1985г. Он построен не по классической схеме фрейтаговской пирамиды, а в форме бесконечного диалога между людьми, стоящими неизвестно за каким предметом в типично советской, времён Брежнева очереди. Наверно поэтому даже визуально само тело текста по форме напоминает непрерывную очередь, особенно в отрывках с переключками, где каждая реплика содержит лишь одно слово, или в финальной сцене, где используется множество междометий. Такой художественный приём представляет собой своеобразную попытку поиска автором новых подходов и методов к литературе, выход его за пределы общепризнанных норм и табу в русле концептуального искусства. Он непосредственно связан с экспериментами, проводимыми художниками Ильёй Кабаковым и идеологом группы «Коллективные действия» Андреем Монастырским, придумавшими «пустое искусство», «свободное от яростной семиотизации всего, что попадает под руку» (Курицын 2001 с.93). Уже в этой первой

литературной попытке писателя обращает на себя внимание полная открытость произведения, то есть в нём отсутствует классическая завязка сюжета и роман имеет открытый конец, что можно будет встретить позднее и в других произведениях писателя, например, в *Сердцах четырёх*. Важным в данной работе является то, что Сорокин экспериментирует не только и не столько с формой и содержанием, сколько с контекстом и языком. Собственно развитие сюжета не имеет для него особого значения, важнее то, что скрывается в контексте романа. Читателю так и не дано будет узнать, за каким именно предметом стоит народ в этой очереди, но удастся окунуться в реальную атмосферу того времени, почувствовать те социальные проблемы, которые лежат за пределами текста и на которые наложено молчаливое табу. Например, именно из контекста проступает явное несоответствие господствующего в то время в России официального мировоззрения «материализма» той органической нехватке всего материального, что и является имплицитной причиной данной очереди.

Роман начинается вполне реалистично, представляя собой какофонию голосов, в которой сначала кажется невозможным выделить ни протагонистов, ни какой-либо определённой темы. Всё действие романа развивается через речь. Но через какое-то время внимательный читатель начинает распознавать в этих подряд идущих фразах сначала живущего неподалёку Вадима, по его первоначальным словам выпускника исторического факультета МГУ; Лену, студентку текстильного института, расположенного поблизости; женщину с ребёнком; кандидата наук, составившему компанию по принятию спиртного вечно опохмеляющемуся алкоголику и даже какого-то писателя. Временами различимы голоса «милицанера», меломанов и футбольных болельщиков. Сорокин через самые тривиальные реплики с помощью этой полифонии голосов виртуозно создаёт иллюзию соцреалистической текстовой реальности со всеми её общественными понятиями, многочисленными штампами и реалиями жизни: дефицитом как продовольственных, так и промышленных товаров, ограниченной культурой, проявляющейся не только в неправильно построенных фразах, использовании газетных штампов, сленга и нецензурных выражений, но и восприятием окружающего как внутри страны, так и зарубежного мира в соответствии с резолюциями партийных съездов и внушаемой через СМИ идеологией, а также всевозможными нарушениями и злоупотреблениями. Так один из «выездных» очередников на вопрос об Америке: «Ну и как там?» отвечает: «Да по-разному... Преступность высокая. После восьми не выйдешь. Барахла полно. Но работать надо как

лошадь. [...] А главное американец вечно чего-то боится – что его выгонят с работы, что кто-то изнасилует его жену, что его машину угонят... Страх какой-то...» (Сорокин 2002 т.1 с.457). Но культурные знаки советской действительности неожиданно сменяются бесконечной армейской пофамильной переключкой стоящих в очереди людей, а затем многочисленными вкраплениями междометий, просто многоточий или даже пустот (Сорокин 2002 т.1 с.448-449, 496-497, 498). В этом, безусловно, проявляются элементы концептуального искусства и сорокинские поиски своей индивидуальности в условиях тогда ещё совсем нового течения – концептуализма с его «пустым действием». В результате использования этих неожиданно нетривиальных приёмов у читателя создаётся стойкое ощущение, что художественный текст регулируется не автором извне, а как бы сам по себе изнутри.

Типичное отношение средней массы «москвичей» к «гостям столицы» ёмко отражается в часто употребляемом в обиходе восклицании: «Деревня чёртова! Постреляла бы всех!», которое использует один из очередников в отношении пассажиров подъехавших без очереди автобусов. Общество потребления здесь отражается как в кривом зеркале: у людей вроде бы есть деньги, а купить на них нет возможности. Поэтому очередь в советской системе приобрела символическое значение своего рода дороги к счастью, сродни «американской мечте». Одновременно она выступает неким мерилom терпения и стойкости из той серии затёртых штампов, как: «В жизни всегда есть место подвигу», стойкое идиоматическое выражение, самая популярная тема в школьных и вступительных вузовских сочинениях в советское время. Но сама неприкрашенная, непричёсанная действительность без высокопарных слов и пафосных лозунгов, а просто зафиксированная Сорокиным как она есть, вызывает одновременно смех, жалость и грусть: ведь невозможно подсчитать, сколько человеческих лет и рабочего времени выброшено впустую советскими гражданами в этом бессмысленном стоянии во всевозможных, зачастую действительно бессмысленных, очередях.

Однако в какой-то момент Сорокин, переходя к гротеску, начинает деконструировать этот первоначальный соцреалистический дискурс и завершает произведение, вплотную приближаясь к абсурду, но, не переходя этой тонкой грани их разграничения. Если вначале можно предположить, что тот предмет, за которым стоят в очереди, или что «дают» или «выбрасывают» не то по два, не то по три, не то по четыре предмета в руки есть нечто конкретное, жизненно необходимое, то в какой-то момент вдруг становится

очевидным, что это «нечто» - из области абсурда, буквально в соответствии с русской народной сказкой «Пойди туда, не знаю куда, возьми то, не знаю что». Очередь неожиданно начинает выступать здесь как некое живое существо (гротеск): пьёт коллективно квас, ест в близлежащей столовой, отоваривается в соседних магазинах, рационально нумеруется, спит на лавочках в ожидании ночной переключки, передвигается, «загибается», перемещается сначала «лавочками», а потом «дворами» по распоряжению того же «милиционера», а главное выполняет все эти на первый взгляд абсурдные действия вполне невозмутимо, как само собой разумеющееся. Ей также Сорокин предоставляет её бинарную оппозицию – то автобусы с «внеочередниками», в лице то «профсоюзников», то «делегатов слёта областных передовиков», а то и «ненавистных», «вездесущих» грузинов. На самом деле здесь можно обнаружить и много других оппозиций: рациональное – иррациональное, голос – письмо, идея – отсутствие идеи, фразы – пустота. А в психологическом плане через само разговорное действие можно разглядеть весь многочисленный набор русских архетипов.

Заканчивается роман неожиданным хэппи эндом – интимной сценой между «очередником» Вадимом и «небожительницей» Людмилой Константиновной, заведующей сектором универмага «Москва», организатором и главной ответственной за эту пресловутую очередь. Структура диалога под конец меняется до неузнаваемости, переходя в сплошные междометия, перемежающиеся с многоточиями и совершенно пустым пространством без каких-либо знаков, с последующим заключительным диалогом:

— Что?! Я же опаздываю!

— Никуда ты не опаздываешь.

— Почему?

— Потому что сегодня мы не торгуем.

— Кто — мы?

— Мы. Работники универмага «Москва».

— При чем здесь универмаг «Москва»?

— При том, котик, что продажа организована нашим универмагом... уууаааах... у нас учет сегодня по всем отделам...

- Ну и что?
- Да ничего. Ложись спи. А послезавтра я тебя проведу на склад, выберешь какие угодно...
- Постой... а ты же говорила, что ты экономист?
- Я пошутила, котик. Прости. Я техникум торговый кончила. А в институте не смогла учиться. И муж не советовал...
- А где ты работаешь?
- В «Москве».
- Кем?
- Заведующей сектора.
- А очередь? Не пойму ничего... там же очередь стоит...
- Да пусть стоит. Они до послезавтра стоять будут.
- А ты что... имела к этому какое-то отношение?
- Ну да, да, да! Какой ты непонятливый! Мы торгуем, мы! Мои девочки и я! Просто я вчера перед дождем ушла пораньше. (Сорокин 2002 т.1 с.499-500)

Сорокин не разоблачает нравы советского общества, не поднимает социальные или моральные проблемы, а играет с этой культурой, имплицитно представляя в этой игре антисоветский пафос, и подвергая деконструкции не только прозу социалистического реализма, но и «советский материализм» с его реальным дефицитом всего материального, а также советский тоталитаризм. В этом смысле он скорее созвучен эстетике соц-арта, чем концептуализма. Именно поэтому такую, казалось бы, безобидную, зарисовку советского бытия эпохи застоя не удалось в то время напечатать внутри страны, а только за рубежом. Сорокин намеренно использует косноязычие и разноязычие, сознательно отказываясь от «приглаженного» и «причесанного» осреднённого стиля соцреализма, отчасти разговорного и отчасти литературного, обусловленного языковыми нормами господствующей идеологии. В представляемых репликах он продолжает, прежде всего, традиции русских обэриутов, перекликаясь с гротеском Заболоцкого и Олейникова, которые противопоставляли правильно построенную речь интеллигенции дореволюционного времени новоречи пришедшего к власти пролетариата. Вместе с тем можно провести параллель и с

абсурдом Хармса и Введенского, основной психологической доминантой произведений которых являются искренность, тревога, тоска и страх, что имплицитно присутствует в этом, казалось бы, нейтральном тексте Сорокина. Только в отличие от всех них, Сорокин как бы уже тогда чётко следует постмодернистскому регламенту с его «смертью автора», как бы растворяя протагонистов в бесконечном потоке реплик романа и предоставляя читателю самому решать «кто есть кто» и «что такое хорошо, и что такое плохо». Он полностью отстранён от своих персонажей, но это уже не «формалистское остранение», а полная деперсонализация, полная аннигиляция принципа субъективности. Он – простой регистратор происходящих вне зависимости от автора и от героев событий, переданных читателю через диалоговую форму, рефлектирующую основные черты общей массы социалистического общества, его невежественность, беспомощность, претензионность, ничем не обусловленный московский апломб, униженность, аполитичность, нечувствительность героев сорокинской очереди к реальной жизни.

4.2 Роман *Тридцатая любовь Марины* (1982—1984), как первое приближение к понятию маргинальности

Роман вышел в свет в 1984 году, значит, самому автору ещё не было тридцати, возраст, которым он наделил своего протагониста, учительницу музыки при Доме культуры одного из московских компрессорных заводов, Марину Алексееву. Действие романа большей частью разворачивается в Москве, хотя по словам автора: «Она родилась тридцать лет назад в подмосковном одноэтажном поселке, вмерзшем в пористый от слез мартовский снег пятьдесят третьего года. Сталин умер, а Марина родилась» (Сорокин 2002 т.2 с.28). В двух, казалось бы, весьма заурядных предложениях Сорокин очень ёмко вмещает огромный объём информации, одновременно рисуя убогий подмосковный рабочий посёлок с покорёженными временем, плохо или совсем неотапливаемыми одноэтажными домами, типа Быково, большую часть жителей которого составляли пролетарии («пролы», как их пренебрежительно в начале романа именуется Марина), и то искреннее, невероятное горе, постигшее их со смертью Сталина. Именно от их слёз покрылся порами залежавшийся мартовский снег в день смерти «великого вождя всех времён и народов». Вместо этого на свет появляется будущая диссидентка, «отщепенка», как любили характеризовать такого типа людей в то время, лесбиянка, временами алкоголичка и наркоманка и вообще в понимании

соцреалистического дискурса аморальная личность, Марина Алексеева. Здесь писатель опять делает ставку не на само письмо и его семантическую составляющую, а на контекст, умудряясь передать атмосферу, «судьбоносные» для страны события и этапы развития самой героини посредством простых фраз и предложений.

Такой ироничный «диалог с прошлым в свете настоящего» уже в раннем своём произведении начинает вести Владимир Сорокин. В строках о рождении Марины можно услышать и некую горько-ироничную постмодернистскую пародию, или скорее пастиш Джеймисона с его специфическим характером «иронического модуса» и внутренним негативным пафосом на ранние стихи Марины Цветаевой, а возможно и на саму судьбу безумно искренней, чрезвычайно чувствительной и необычайно талантливой поэтессы: «Красною кистью рябина зажглась. Падали листья. Я родилась.» (Цветаева 1984 с.61). Своеобразной точкой соприкосновения двух Марин является также их нравственно-этическая маргинальность. Роман предваряется эпитафией, взятым по словам Сорокина, из «приватной беседы» французского мыслителя эпохи Возрождения, основоположника нового литературного жанра – *эссе*, Мишеля де Монтеня (1533-1592): «...ибо Любовь, мой друг, как и Дух Святой, живет и дышит там, где хочет», что так же имплицитно служит своего рода провозвестником маргинальности и инаковости, заложенной в романе. Для того времени затрагивание проблемы «нетрадиционной ориентации» было смелым и авангардным явлением, ведь в реальной жизни подобных героинь отлавливали, обривали и высылали «за сто первый километр» от Москвы.

Книга начинается как эротический роман с любовной сцены между главной героиней и профессиональным пианистом Валентином Николаевичем, с которым её связывает лишь профессия и секс без каких-либо глубоких чувств и обязательств между ними. Марина, как её описывает Сорокин, «была красивой тридцатилетней женщиной с большими, слегка раскосыми карими глазами, мягкими чертами лица и стройной подвижной фигурой. Ее улыбчивые, слегка припухлые губы, быстрый взгляд и быстрая походка выдавали характер порывистый и беспокойный. Кожа была мягкой и смуглой, руки — изящными, с длинными тонкими пальцами, ногти которых в эту весну покрывал перламутровый лак» (Сорокин 2002 т.2 с.28). В процессе повествования выясняется, что она тоже могла бы быть выдающейся пианисткой, если бы не травма пальцев, которую она получила в общественном транспорте, что навсегда ей отрезало

путь к серьёзному музыкальному академическому образованию. Значительное место уделено в романе описанию предшествующей судьбы героини, то есть её психологическому хронотопу. Она вышла из интеллигентной семьи: мама – преподаватель музыки, отец – инженер, но что-то не сложилось в этой семье. Мать изменяла отцу практически на глазах малолетней Марины, а отец, который, казалось бы, в ней души не чаявший, взяв её с собой на Чёрное море, воспользовался её детской безропотностью, будучи сам в нетрезвом состоянии, изнасиловал её, после чего покончил с собой. У мамы образовалась новая семья, а Марина стала жить со своей бабушкой в Москве, где она и закончила сначала школу, а потом музыкальное училище и стала преподавать музыку детям, ведя вместе с тем одновременно довольно бурную диссидентскую и сексуальную жизнь.

В семнадцать лет Марина столкнулась с хиппи. Они открыли ей глаза на окружающий мир, стали давать книжки, от которых шло что-то новое, истинное и светлое, за что и умереть не жаль.

Дважды она попадала в милицию, и эти люди в грязно-голубых рубашках, с тупыми самодовольными мордами навсегда перешли в стан ее врагов. Это они стреляли в Линкольна, жгли Коперника, вешали Пестеля.

Один раз Солнце взял ее «на чтение».

Читал Войнович на квартире одного пианиста. Так Марина познакомилась с диссидентами. За месяц ее мировоззрение поменялось до неузнаваемости.

Она узнала, что такое Сталин. Она впервые оглянулась и с ужасом разглядела мир, в котором жила, живет и будет жить.

«Господи, — думала она. — Да это место на Земле просто отдано дьяволу, как Иов!»

А вокруг громоздились убогие дома, убогие витрины с равнодушием предлагали убогие вещи, по убогим улицам ездили убогие машины. И под всем под этим, под высотными сталинскими зданиями, под кукольным Кремлем, под современными билдингами лежали спрессованные кости миллионов замученных, убиенных страшной машиной ГУЛАГа... (Сорокин 2002 т.2 с.82-83).

В приведённом отрывке Сорокин по сути использует риторический приём повтора, употребляя несколько раз прилагательное «убогий», что помогает более ощутимо и остро воспроизвести обстановку того времени. Вместе с тем, благодаря тому же прилагательному повторённому пять раз кряду, возникает ассоциативная связь с популярным английским лимериком в переводе Самуила Маршака о «скрюченном»

человечке, который всю жизнь ходил по «скрюченной дорожке» и обитал в совершенно «скрюченном» мире, что в свою очередь является рефлексией на российскую онтологию.

Причём амплитуда колебаний сексуальных пристрастий и интеллектуальных склонностей героини романа настолько велика, что позволяет проникнуть и окунуться читателю в самые избранные и элитарные московские круги и «тусовки» вместе с ней. Очень показательным в этом плане является эпизод её свидания с работником ЦК КПСС Леонидом Петровичем, с которым её также связывает только секс и который при их встрече дарит ей «цековский» паёк в честь международного женского дня 8 Марта. После встречи с номенклатурным товарищем Марина прямым направляется в «диссидентскую тусовку» и великодушно жертвует этим даром:

— Как на работе? — равнодушно спросила Марина.

— Все в норме...

— Трясет вас Юрий Владимирович²?

— Слегка...

— Ничего себе слегка... Вон перетасовки какие. У тебя ж начальника сняли...

— Ну и что. Все равно работаем по-старому...

— А тебя почему не снимают?

— Не знаю. Заслужил, наверно...

«Не пизди, Ленечка, — подумала Марина, с улыбкой поглядывая на него. — Не ты заслужил, а твой брат, генерал-майор КГБ, который так глупо и безнадежно клеился ко мне в вашем сочинском санатории...»

Она вспомнила полного, косноязычного Сергея Петровича, спускавшегося в столовую в неизменном шерстяном тренировочном костюме, и засмеялась. (Сорокин 2002 т.2 с.80)

Итак, провинциальная девочка из рабочего подмосковного посёлка превратилась в почти эфемерное существо, обитающее между бомондом партийной и гэбэшной номенклатуры и богемной московской тусовкой. Вместе с тем она искренно ненавидит Советскую власть и «государство, пропитанное кровью и ложью, расползающееся багровой раковой опухолью на нежно-голубом теле Земли. Насилие всегда отзывалось болью в сердце Марины» (Сорокин 2002 т.2 с.82). Солженицын является её кумиром,

² Она имеет ввиду Андропова, бывшего главу КГБ, который как раз тогда, в ноябре 1982 г. занял пост генерального секретаря ЦК КПСС

она даже можно сказать заочно влюблена в него (Сорокин 2002 т.2 с.152), его портрет висит на видном месте в её комнате, но физическое влечение и оргазм она испытывает только со своим полом, видимо из-за перенесённого в детстве шока от инцеста. Возможно, поэтому несколько гротескно воспринимается её последняя после 29-ти гомо-, тридцатая гетеросексуальная любовь в лице секретаря партийной организации завода малогабаритных компрессоров Сергея Николаевича Румянцева. Впервые за тридцать лет её жизни она испытывает оргазм с мужчиной. Именно в этой кульминационной точке Сорокин кардинально меняет стиль произведения и в полную силу начинает использовать приёмы концептуализма, вводя вдруг в повествование неприменный атрибут советского образа жизни – гимн СССР (Сорокин 2002 т.2 с.172-174), дважды звучащий каждые сутки в каждой советской семье, ровно в 6 часов утра и в 12 часов ночи из радиоприёмников. Он выделяет отдельно каждое четверостишие гимна и, перемежая его с эмоциональными речитативными всплесками героини, визуализирует каждое его слово посредством использования заглавных букв русского алфавита в тексте. Гимн является непреложным символом советской действительности, но в сорокинском контексте он претерпевает полную «десимволизацию» и «десемантизацию». Эта новая любовь переворачивает всю жизнь бывшей диссидентки: из педагога музыки она восторженно и неожиданно для себя превращается сначала в ученицу токаря, затем в «стахановку», то есть ударницу коммунистического труда и, в конце концов, без остатка растворяется в рабочей массе, а вместе с ней растворяется и тело текста в бесконечном потоке передовиц центральных газет времён Брежнева.

Книгу можно было бы назвать «городским романом», или в современной модификации: «Секс в большом городе» ("Sex and the city"), если бы не последующая радикальная трансформация героини и неожиданная концовка повествования в виде анонимного текстового потока, как будто сошедшего с газетных передовиц того времени. Судьба героини и сюжетная линия до кульминации перекликаются с другим известным романом *Русская красавица* другого русского писателя-постмодерниста Виктора Ерофеева. Однако у Сорокина городской роман сначала плавно переходит в производственный, а затем незаметно опять, как в *Очереди*, в бесконечный диалог между товарищами по производству Алексеевой, Золотарёвым и Турухановой, целиком состоящий из привычных штампов и просеянной через сито цензуры речи соцреализма, богато сдобренный многочисленными пафосными клише того времени и, в конечном итоге, растворяется в какофонии неидентифицируемых голосов. То есть помимо

приёма неожиданной и кардинальной смены стилей и жанров Сорокин использует ещё и приём предельной десемантизации, постепенного рассеивания и последующего полного исчезновения смысла романа. Вместе с тем гротескная составляющая советской реальности у Сорокина переходит в абсурд растворения протагониста в небытии.

Интересным является то, что Сорокин в этом романе производит деконструкцию не только соцреалистического дискурса, который изначально воспринимался им как тоталитарный, но и диссидентско-интеллигентского, которому в то время он и сам принадлежал, что доказывает лишний раз его внутреннее полное неприятие каких бы то ни было дискурсивных практик, навязываемых извне и угрожающих принять на себя функции новых нарративов. Руками своей героини он безжалостно сжигает атрибуты прежней жизни (Сорокин 2002 т.2 с.179), развитая моторика пианистки неожиданно заменяется механическими движениями телесных органов, подчиняющихся теперь «музыке» станка, соцсоревнованию, стенгазете и лекциям о международном положении. «Значит, и эти руки что-то могут? Не только давить на клитор, опрокидывать рюмки и воровать масло?» говорит себе теперь уже «героиня трудового подвига» (Сорокин 2002 т.2 с.197), как бы пропагандируя всеобщий советский пафос и идеологически-вычурный трудовой энтузиазм того времени. А сама Марина, в конце концов, изымается автором из всех реально существующих дискурсов, поэтому у читателя возникает ощущение ирреального, абсурдного. Кроме того, смысловая наполненность самого текста не вписывается в общепринятую, усреднённую и затабулированную парадигму соцреалистического письма, ведь сам факт описания эротического поведения героини, подробно задокументированный ею в своём, впоследствии сожжённом дневнике, с описанием постельных сцен с её двадцатью девятью партнёрами, совершенно не свойственен этому «пуританскому» соцреалистическому дискурсу.

Переходя в конце концов от классического письма к газетным штампам и идеологически заряженным целым отрывкам из различных передовиц центральных газет того времени (Сорокин 2002 т.2 с.224-266), Сорокин деконструирует не только соцреалистический и диссидентский дискурсы, а выступает против всего, что принимается человеком как само собой разумеющееся, как нормальный ход вещей, признанный или непризнанный обществом. Он намеренно утрирует, заполняя финал

романа речевым потоком идеологизированных текстов с целью продемонстрировать тоталитаристскую составляющую нормативного, стандартизированного письма вообще, которое стерилизует и выхолащивает язык, накладывает своё вето на любые инаковые проявления, выступает как непреклонный цензор, подводя язык под свои писанные или неписанные каноны. Интересно, филологически профессионально и довольно подробно проводит анализ некоторых отрывков газетных полос из данного романа Аркадий Недель в своей статье «Доска трансгрессий Владимира Сорокина: сорокинотипы» в 56-ом выпуске *Митина журнала*, также детально останавливаясь на стиле писателя (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj56/nedel.html>). Подводя итог всему вышесказанному, можно заключить, что эксплицитно в бинарной оппозиции художественность-идеологичность побеждает идеология, причём процесс сопровождается исчезновением как отдельно взятого индивидуума, так и самого литературного письма. Имплицитно же такой финал вызывает отторжение и недоумение читателя, поэтому истинный пафос маргинальности получается у Сорокина можно сказать в результате математического «доказательства от противного».

4.3 Роман *Сердца четырёх* (1991), как философия абсурда и эмфатическая парадигма постмодернистской чувствительности

Роман *Сердца четырёх* написан Сорокиным в 1991 году, то есть уже в совершенно иной общественно-политической формации, нежели два первые романа *Очередь* и *Тридцатая любовь Марины*. Этот период, характеризуемый такими «революционными» понятиями в жизни России как *гласность* и *перестройка* отмечен крайней общественной активностью и чрезвычайной политизированностью общества, что, безусловно, нашло своё отражение в романе. Сюжет как бы присутствует и развивается динамично, переполненный до краёв многочисленными событиями, что также было характерной чертой этого периода. Но общая картина произведения так и остаётся загадкой, то есть семантическая составляющая начисто отсутствует с самого начала повествования, зато в полной мере присутствует множество натуралистическо-физиологических сцен. А чувствительный читатель, незнакомый с веяниями новой, постмодернистской эстетики, чтобы не впасть в шок от чрезмерного обилия натурализма, вынужден в процессе своего чтения помнить и повторять как заклинание, что это всего-навсего гиперреальность, а возможно и своеобразная попытка автора по своему поставить под сомнение превалирующие нормы и существующую в обществе

мораль. Данное произведение можно без сомнения характеризовать с помощью терминов зрелого постмодернизма, в частности, как ризоматическую конструкцию с её разветвлённой подземной корневой системой без чётко выраженного центрального подземного стебля. Именно в этом произведении окружающий мир воспринимается не как упорядоченный космос, а как хаос, а сама книга не как символическое и рациональное «древо познания», а как бесконечный шизопоток³, в котором бесполезно искать какой бы то ни было смысл.

Ещё одной примечательной чертой романа является его «открытость», то есть подобно тому, как существуют произведения с открытым концом, этот роман можно назвать с открытым началом, потому что в нём нет так называемой завязки сюжета. Да и концовки как таковой тоже нет, хотя все протагонисты кончают жизнь самоубийством, но ради чего они это делают так и остаётся неизвестно. Есть только авантюрно-динамичная середина, берущаяся ниоткуда и уходящая в никуда. Читатель держится автором до последних строк в напряжённом ожидании удобоваримой развязки, но герои текста, в конце концов, ложатся под прессы и вот финал:

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 игральных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5. (Сорокин 2002 т.2 с.861).

Книга начинается с совершенно обыденной сцены у булочной в духе педагогического романа соцреализма: неизвестный старик с протезом читает мораль некоему тринадцатилетнему отпрыску Олегу, уронившему хлеб в лужу. Но уже в этой первой главе начинает происходить нечто совершенно не укладывающееся в рамки стандартного хода развития сюжета такого романа, а скорее напоминающее абсурд, потому что начисто отсутствует логика поведения героев. Едва читатель успевает выяснить для себя, кто является протагонистами у Сорокина, а их в романе оказывается четыре: Штаубе Генрих Иванович (упомянутый ранее как старик с протезом, и как в

³ Метафорический термин, введённый так же как и многие другие понятия шизоанализа Делезом и Гваттари, характеризующий бессознательное индивидуальное восприятие художником мира в виде галлюцинаций, фантазмов, безумных видений, которые являются основой творческого процесса.

последующем повествовании определяется, бывший в прошлом номенклатурным работником), Серёжа (другой подросток, того же возраста, что и Олег), Ребров Виктор Валентинович и Пестрецова Ольга Владимировна, как оказывается в водовороте событий. Сначала это перверсивное поведение Штаубе, затем какой-то непонятный ритуал с раздеванием (вплоть до снятия протеза с культи Штаубе) и называемым «Предделом №1»; вскоре после этого убийство Серёжиных родителей и осклопление отца, после чего Серёжа первым получает головку члена своего родителя и использует её как леденец, передавая затем как эстафетную палочку, или скорее как некий фетиш, другим членам этого сюрреалистского квартета в каком-то невероятном ритуале.

Общее количество последующих перверсий романа зашкаливает. Но при этом совершенно отсутствуют мотивы действий протагонистов. Происходящее в романе скорее напоминает картинки из детских комиксов, чем реальных людей, оживая на бумаге в действиях и невольно заставляя абстрагироваться от их речи, потому что её содержание ничего не передаёт и совершенно не связано с ними, а существует как бы само по себе. При попытке вникнуть в содержание слов возникает лишь недоумённая ассоциативная связь с неким эзотерическим обществом, которое почему-то использует типичную лексику соцреализма с её пафосом и пристрастием к высокопарным штампам и постоянным призывом к какому-нибудь очередному жертвоприношению во имя какой-то высшей непостижимой цели. Получается полный абсурд: цель у героев отсутствует, но они упрямо приносят в жертву неизвестно кому или чему множество человеческих жизней, в том числе и самых близких своих людей, сами подвергаясь нечеловеческим избиениям и унижениям, пыткам, ведомые их главным «кормчим» Ребровым, безропотно подчиняясь какому-то даже ему самому непонятному абсурдному плану и добровольно согласившимися со всеми нелепыми ритуалам. Может быть, таким образом, они борются с равнодушием, приходит на ум первая догадка, ведь на протяжении всего повествования они твердят о чёрствости молодёжи и о равнодушии человека в целом. Но следя за действиями героев, наблюдая их чудовищные акты насилия, иначе как абсурдом такое поведение назвать нельзя, а восклицания о равнодушии и человеческой душе становятся просто глумлением, фарисейством и цинизмом с каждой новой сценой насилия.

С этой позиции на читателя производит шокирующее впечатление сначала изуверское убийство Серёжиных родителей, затем рассказ Ольги о её «червивой бабушке»

(Сорокин 2002 т.2 с.744-745), как она сама её цинично и весело нарекла, умершую в одиночестве и «зачервивевшую» в результате того, что месяц после этого пролежала без чьего-либо внимания в своей квартире в Петербурге; затем расправа какими-то военными с близкими, судя по всему, Ольге людьми у неё на глазах; их узник, некий Воронцов Андрей Борисович, видимо учёный, зачем-то запертый в подземном бункере на даче у Штаубе: «На дне глубокого бетонного мешка заворочался человек. Он был без ног и без правой руки и лежал в собственных испражнениях, густо покрывших пол бункера» (Сорокин 2002 т.2 с.748). За какие такие огрехи приговаривала всякий раз эта «неравнодушная четвёрка» этого несчастного обречённого к очередной ампутации тоже так и осталось неизвестным. Неопишима по своей жестокости и циничности сцена предновогоднего убийства и «разделки» матери Реброва с опять-таки непонятной целью получения «жидкой матери».

Обнаруживая в тексте такие новые оксюмороны как «червивая бабушка» и «жидкая мать», созданные Сорокиным, невольно возникает ассоциативная связь с классиками русской литературы, в первую очередь с толстовским «живым трупом», употреблявшемся в рамках культуры соцреализма в значении человека опустившегося, нравственно опустошённого, вместе с тем с Достоевским, с его постоянной проблематизацией добра и зла, «униженного и оскорблённого» «маленького человека», и одновременно выводит читателя на философию «сверхчеловека» Фридриха Ницше, его «генеалогию морали» и постулатом «Бог умер». Литературный критик и философ Лев Шестов (1866-1938) уже рассматривал эту связь между идеями русского писателя и немецкого философа в знаменитой работе «Достоевский и Ницше» (1902 г.). Ольга Буренина также касается этой работы Шестова (*Абсурд и вокруг* 2004 с.14-15), делая акцент на «острую рефлексию» индивидуума и отводя Льву Шестову приоритетное место в толковании абсурда по-новому и придании ему междискурсивного характера проявления. Хотя в прямой связи с происходящими событиями данного романа находится скорее другая, более поздняя, работа Льва Шестова: его статья «Киркегард – религиозный философ» (Шестов 1998 с.390), отрывки из которой так же приводятся Бурениной в том же сборнике *Абсурд и вокруг* 2004, и сопровождаются отдельными комментариями, которые являются релевантными самому Владимиру Сорокину и данному тексту в частности:

Шестов высказывает мысль о том, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние [...] задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и даёт человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом». Он постулирует, что истинная философия есть философия абсурда и истоки её следует искать в трагической ситуации отчаяния. Отчаяние и есть для философа момент абсурда. Понимая под абсурдом состояние философской рефлексии, Шестов вторит ницшеанской концепции абсурдного, выдвинутой в седьмой главе философского трактата «Рождение трагедии из духа музыки». (*Абсурд и вокруг* 2004 с.13)

Философские выводы Шестова в полной мере относятся к самому писателю Сорокину и к тому андеграундному течению, к которому он присоединился. Именно отчаяние было той отправной точкой, послужившее импульсом возникновения целого нового направления в 70-х годах, названного концептуальным искусством, которому и до сей поры принадлежит Сорокин, используя, развивая и постоянно по-своему модернизируя и экспериментируя с его основополагающими концептами. В пределах этого направления постоянно проблематизировалось значение и роль языка, степень его воздействия на человека, делалась попытка определения структуры понимания и восприятия в процессе речевого акта (Бобринская 1994). В данном романе Сорокин как будто бы экспериментирует именно в этом направлении: протагонисты постоянно обсуждают какие-то планы, но понять о чём именно они говорят невозможно, несмотря на то, что они используют вполне коммуникативную лексику. Очевидно, проблема в том, что их речь и действия находятся не просто в противофазе друг к другу, а в полном броуновском движении. Наблюдая один за другим то садистский, то каннибалистский, то мазохистский акты, читатель напряжённо ждёт разгадки всего этого чудовищного нагромождения насилия, ужасов и перверсий, но по завершении чтения последней в книге сцены, приходит к выводу, что действия здесь не имеют никакого иного толкования, кроме того, что они – абсурдны, а речь героев – сплошной джеймисоновский пастиш на всё тот же социалистический реализм. Что поражает больше всего в абсурде данного сорокинского текста – это то, что все вместе взятые «выпавшие» из окон бабушки в модернистских текстах Даниила Хармса не производят такого шокирующего впечатления на читателя, как представленный здесь один единственный текст Сорокина. Такой эффект достигается уже не за счёт

формалистского приёма «остранения», а в результате постмодернистского явления полной «смерти автора» и существования постмодернистской гиперреальности.

В завершение можно констатировать, что поиски писателя не ограничиваются одним лишь жонглированием затёртыми клише соцреалистической эстетики, а перемежаются с множеством других факторов, включая в себя абсурдистскую составляющую, которая в свою очередь неразрывно связана, можно сказать, сплетена воедино с постмодернистским дискурсом. По словам Ольги Бурениной, английский критик Мартин Эсслин, основоположник теории «театра абсурда» показал, что человек абсурда отнюдь не лишает действительность смысла, а «сама лишённая смысла действительность наделяет человека креативной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему» (*Абсурд и вокруг* 2004 с.21). Сама Буренина характеризует абсурд как «констатацию смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» (*Абсурд и вокруг* 2004 с.25). Она дала умное и ёмкое определение, и далее также следует очень правильное замечание, что «абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности» (*Абсурд и вокруг* 2004 с.26). Художники эстетики абсурда пересматривают аристотелевскую логику, создавая средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим. Применительно к литературе и искусству об абсурде говорят как о кризисе дискурса. Поэтому ситуация постмодерна, как и модернизм, характеризуемые специалистами как дискурсивный кризис, как нельзя лучше создают благоприятные условия для функционирования абсурда.

Вместе с тем постмодернистскую логику при комплексном её рассмотрении можно назвать, в общем и целом, оксюморонной, даже при отсутствии в его произведениях эксплицитно представленных семантически контрастных пар, благодаря присущей этой эстетике эклектике и гибридизации общепринятых ранее господствующих канонов, чаще всего сочетающих имманентно разнородные, противоположные по сути воззрения. Сорокин приходит к абсурду, чутко улавливая турбулентные потоки, захлестнувшие страну. В данном случае он соединяет язык литературы соцреализма с языком абсурда, делая это, вполне возможно, бессознательно, но вместе с тем

интуитивно добиваясь, судя по всему, шоковой реакции читателя на происходящие в реальной жизни события.

Здесь, видимо, будет уместно также опять вспомнить и упомянуть такой важный постмодернистский феномен как «постмодернистская чувствительность», основными составляющими которого являются две посылки: ощущение мира как хаоса с отсутствием в нём каких-либо критериев ценностной и смысловой ориентации и с его «кризисом веры» во все ранее существовавшие ценности, а также появлением не только в литературоведении и культурологии, но и в писательской деятельности особой манеры письма, напрямую связанной с кризисом рационализма (ЗЛДВ 2004 с.328-329). Именно сквозь призму такого восприятия можно объяснить чрезмерное использование писателем всевозможных натуралистических сцен. В первом приближении сорокинское особое видение окружающего его мира довольно точно передаётся постмодернистским термином «катарсис», введённым в лексикон постмодерна французским литературным критиком болгарского происхождения Юлии Кристевой в её книге *Власть ужаса. Эссе об отвращении*. (1980), где дана постмодернистская трактовка аристотелевского катарсиса, то есть очистительной эмоциональной разрядки, которую испытывает читатель в процессе сопереживания художественному действию. Осмеянный ужас, по утверждению Кристевой, рождает важнейший признак «новой речи» – комическое (ЗЛДВ 2004 с.197).

4.4 Роман *Голубое сало* (1999), как более успешная попытка деконструкции писательского дискурса

Следующим романом после *Сердце четырёх* стал роман *Голубое сало*, вышедший в 1999 году и вызвавший бурную агрессивно-негативную реакцию со стороны пропрезидентской молодёжной организации «Идущие вместе», в интеллектуальных кругах называемой «Имущие вместе» или «Идущие по краю», и выражающей политические и идеологические умонастроения конвенционального большинства. Именно за это произведение Сорокин был даже обвинён и привлечён к суду по статье за распространение порнографии и, можно сказать, чудом избежал наказания в виде двухлетнего пребывания в тюрьме. Проблема в том, что российский читатель в общей своей массе не воспринимает литературные произведения как выдумку писателя, потому что до сих пор, видимо, руководствуется принципами соцреализма. Кроме того,

постмодернистская игра воспринимается ими не как игра, а как реальная действительность с оскорбительной попыткой «западного прихвостня» с его «грязными инсинуациями» очернить и низвергнуть «святая святых» как в литературном, так и в историческом дискурсе, несмотря на предваряющие и предупреждающие строки Рабле и Нитцше.

Данному произведению предшествует два эпитафия: первый – Франсуа Рабле (1494-1563), французского писателя эпохи Ренессанса и католического монаха в одном лице, взятый из своеобразной и весёлой энциклопедии нравов европейской эпохи Возрождения *Гаргантюа и Пантагрюэль* (БЛЭ 2006 с.601), что как бы непреднамеренно указывает на гротескную составляющую нового текста Сорокина; второй – взят из *Предисловия* книги немецкого мыслителя Фридриха Ницше (1844-1900) *Сумерки идолов, или Как философствуют молотом*, и как бы является серьёзным компонентом, настраивая читателя на философский лад или предостерегая его с осторожностью и критически относиться к любым «идолам» или авторитетам, появляющимся в процессе повествования. «Не сотворим себе кумира Ни на земле ни в небесах.» (Плещеев *Вперёд*). Таким образом, можно с полным правом утверждать, что данный текст комментирует себя уже в преддверии ознакомления с ним, и что каждый новый текст писателя несёт в себе всё больше информации и глубины, затрагивает всё больший круг вопросов. А сами вопросы всё больше приобретают философский характер и рефлексивно-неминуемо в гротескной форме предъявляют на суд читателя различные грани русских архетипов.

Роман начинается с писем некоего Бориса Глогера, как выясняется из второго письма, «биофилолога» по профессии и «логостимулятора» по специализации, работающего на какой-то засекреченной научной станции по клонированию живых и неживых существ где-то в далёкой Сибири, на которую он почему-то добирается через Сидней (Сорокин 2002 с.7). Вместе с ним там находятся 32 «белых жетона», 1 полковник, 3 лейтенанта-оператора, 4 генетика, 2 медика и 1 термодинамик (Сорокин 2002 с.9). Действие развивается не менее динамично, чем в предыдущем романе, но временной интервал его смещён в далёкое будущее сначала непонятно какого века и нереальное, или лучше сказать вариативное, прошлое середины XX века. Хотя в отношении будущего возникает предположение о XXI веке после обращения к словарям в конце книги и

особенно после прочтения предложения: «Всё теперь работает на них [китайцев⁴], как в XX веке на американцев, в XIX на французов, в XVIII на англичан, в XVII на немцев, в XVI на итальянцев, а XV на русских, в XIV на испанцев и в I (кажется) на евреев.» (Сорокин 2002 с.115). Поэтому для характеристики данного текста в целом правильным будет использование термина Линды Хатчен «историографическая метафикция», потому что Сорокин в этом романе совершенно не ставит целью воссоздание конкретного исторического периода в прошлом, хотя и указывает конкретный 1954 год, но именно этим штрихом сам текст опять подчёркивает свой вымышленный статус и как бы предупреждает читателя воспринимать последующую феерию с мертвецами и перверсиями как чистый вымысел автора.

Роман замыкается сам на себя таким образом, что письма доходят до адресата посредством клон-голубиной почты, изобретённой военными (Сорокин 2002 с.15), только на последних страничках романа (Сорокин 2002 с.342). Язык интеллектуального будущего богато сдобрен китайскими словами и неологизмами, чего нельзя сказать о языке некоего «братства землеёбов», обитающего в том же будущем, но на довольно примитивном уровне, использующего в качестве транспортного средства «допотопный снегоход, собранный ещё в СССР» (Сорокин 2002 с.122) и живущего в пещерах. Такая картина, если объективно рассматривать общее состояние дел в стране, очень даже актуальна и сегодня, не заглядывая вдаль, если рассматривать нынешнюю доминирующую онтологическую бинарную оппозицию России: Москва – глубинка. Первая треть книги состоит из любовных писем одного «голубого⁵» другому и прилагаемых к ним нео-произведений клонов великих русских писателей: Толстого-4, Чехова-3, Набокова-7, Пастернака-1, Достоевского-2, Платонова-3, Ахматовой-2. Созданные генетиками не с первой попытки, за исключением Пастернака, который по воле автора удался уже при первом эксперименте (цифрами обозначены количества попыток), клоны нужны для получения некоего вещества, источника вечной энергии, которое вырабатывается и накапливается в их телах в виде «подкожных отложений» в процессе творчества «скрипторов», как их называют интеллектуалы будущего. В этом веществе «энтропия постоянна и не зависит от изменения температуры окружающей среды» (Сорокин 2002 с.120). «Его можно резать, расчленять на молекулы, но эти молекулы всегда будут выключены из процесса энергообмена.» (Сорокин 2002 с.121).

⁴ Ремарка - моя

⁵ Голубыми в России называют мужчин нетрадиционной, гомосексуальной ориентации

Полученную субстанцию, по виду и структуре очень напоминающую сало, отнимают примитивные «землеёбы», убивая всех участников эксперимента (Сорокин 2002 с.116). Далее на 50 страницах Сорокин описывает историю, быт и нравы «сибирского землеёбства», что сильно перекликается с советским образом жизни, его запутанной иерархической структурой и планово-командной системой управления и убогостью бытия. А манерой действия и языком исполнителей акции – скорее сегодняшний день с присущими ему глаголами «отобрать», «пригрозить», «замочить», «зачистить» и т.п., или возможно также напоминает любые другие тоталитарные системы. Главным архетипом «сибирского землеёбства» служит, по всей видимости, легендарный Лука Мудищев. С помощью машины времени невероятно убогой конструкции, приводящейся в действие с помощью шнура-запала, чем, видимо, Сорокин пытается подчеркнуть своё неприятие идей роста и прогресса, добытое сокровище переправляется в вариативный, сорокинский 1954 год. На праздничном концерте, посвящённом открытию Всероссийского Дома Свободной любви, проходящем в Большом театре, по этому поводу собралась довольно пёстрая компания: Вячеслав Молотов со своей женой княгиней Воронцовой, золотопромышленник Рябушинский (белоэмигрант, почивший в 1924г.), главный редактор «Правды» Кольцов, граф Сумароков-Эльстон, Берия, Ворошилов, Алексей Стаханов, княгиня Урусова, Ольга Чехова, Микоян, Булганин, Каганович, Маленков и другие (Сорокин 2002 с.169-181). Сталин и Гитлер, как ни странно, тоже живы и даже «дружат домами», а весь мир поделён между ними: граница СССР проходит в районе Праги (Сорокин 2002 с.295), знаменуя тем самым победу мирового тоталитаризма. Сорокин опять легко переходит от гротеска, которым он описывал, например, клоны писателей, к полному абсурду: оба тирана – в книге оба наркоманы – обладают ярко выраженными гомосексуальными наклонностями и при их, казалось бы, взаимной симпатии вступают в борьбу за единоличное обладание голубым салом, которое является для них символом самодержавной власти. Сталин, лучше натренированный во впрыскивании инъекций, оказывается более проворным в этом единоборстве и ухитряется вколоть голубое сало себе в мозг, что приводит к мировой катастрофе, гибели всей планеты и даже галактики:

...Земля, перегруженная мозгом Сталина, сошла со своей орбиты и притянула к себе Луну. Но через 3598 суток мозг уже в 112 раз превышал диаметр Солнца и, раздробив его на 876

076 жидких частей, всосал в себя. Планеты бывшей Солнечной системы стали спутниками мозга. А потом упали на него. Мозг Иосифа Сталина постепенно заполнял Вселенную, поглощая звёзды и планеты. Через 126 407 500 лет мозг превратился в чёрную дыру и стал сжиматься. Ещё через 34 564 007 330 лет он сжался до естественного размера мозга Иосифа Сталина. Но масса мозга вождя в 345 000 раз превышала массу Солнца. Тогда Сталин вспомнил про грушу. И открыл глаза. (Сорокин 2002 с.338)

В результате всех перечисленных Сорокиным метаморфоз Сталин обнаруживает себя слугой того самого юноши, кому в первых главах книги пишет письма влюблённый в него Борис Глогер. Приведённый отрывок, помимо абсурдистской составляющей, как нельзя лучше обнажает «текстуальность текста», окончательно стирает границы между реальным и нереальным, между настоящим, прошедшим и будущим, а сам текст в какой-то момент вдруг соскальзывает с гротеска в полный абсурд, принимая во внимание все эти миллионы и миллиарды лет и полную невозмутимость Сталина при протекании всего этого процесса. «Голубой» юноша придаёт гораздо больше значения своей новой накидке, сшитой его лакеем Сталиным из «голубого сала» «великих скрипторов», нежели письмам своего бывшего любовника, не говоря уже о произведениях этих скрипторов, ни одно из которых, судя по его вокабулярию, он, скорее всего и не читал, а кумиром для него является некий Фэй Та, на которого он внешне старается быть похожим (Сорокин 2002 с.344). Представляя всю эту фантазмагорию, Сорокин отрицает своим произведением принцип линейности и универсализма, он не приемлет «абсолютную истину», «абсолютное знание», любые авторитеты, касается ли это писателей, государственных деятелей или самого языка. Вместе с тем, он травестирует большие метанарративы, обнажая условность любых ценностных критериев, отвергая детерминированность социально-экономического развития и опять-таки проявляя интерес к маргинальному.

Приступить к чтению романа было несколько затруднительно из-за уже упомянутого обилия китайской лексики и сорокинских неологизмов, пока не были обнаружены прилагаемые Сорокиным словари в конце книги. Тогда чтение стало даже забавным и более понятным, а за счёт многоязычия текст только выиграл, приобретая красочность, насыщенность и кураж. При помощи того же словаря можно заключить, что события разворачиваются в недалёком будущем, наткнувшись на объяснения слова «рипс», которое трактуется автором как «международное ругательство, появившееся в устной

речи евроазиатов после Оклахомской ядерной катастрофы 2028 года...» (Сорокин 2002 с.348). Но роман не только многоязычен, но и полифоничен за счёт виртуозной мимикрии художественных языков классиков русской литературы, а также соцреалистического дискурса. Сорокин довольно точно передаёт стили Толстого, Чехова, Достоевского и других «скрипторов» одновременно травестируя, играя языком и смыслом, вместе с тем применяя гротеск и пастиш как к их текстам, обнажая таким образом скрытые подтексты, так и к самим «объектам-клонам». Само тело текста прямо таки искрится от всеобъемлющего, неудержимого юмора писателя. Он иронизирует в первую очередь над всей русской литературой, применяя фактически деструкцию писательского дискурса и показывая тоталитарность классики и ложность того литературного метанарратива, который навязывался советскому школьнику с первых классов школы, порой он даже откровенно издевается над клонами писателей-классиков (Сорокин 2002 с.18-21). Сорокин, формально ведя диалог между прошлым и будущим, как бы в утрированной форме показывает, что советский человек, воспитанный на «лучших традициях прошлого» и «верящий в коммунистическое будущее» совершенно забывает о своём настоящем. Он подвергает безжалостной деконструкции советское, чересчур серьёзное, трепетное и почти религиозное отношение к классике, к её воспитательной роли, отвергает идеологию, взявшую её себе на вооружение и претендующую на мировое господство. И в то же время, как это ни покажется парадоксальным, но именно из русской литературы вырабатывается у Сорокина эта самая стойкая в мире субстанция, обладающая также неисчерпаемой энергией, – голубое сало, что, в конце концов, реконструирует писательский дискурс.

В этом романе он подвергает деконструкции не только соцреализм, но и модернизм с классикой, и свой профилирующий концептуализм, а заодно и соц-арт. Ярчайших представителей русского авангарда Анну Андреевну Ахматову (ААА в романе) вместе с Осипом Эмильевичем Мандельштамом (Оська и Осип в романе) Сорокин представляет не просто травестийно и гротескно, а унизительно-карикатурно. Юродивая, толстая, грязная как бомжиха, босая и в лохмотьях ААА подобострастно вылизывает подошвы узких ботинок Сталина (Сорокин 2002 с.221-223), наушничает ему на жену, выступая в роли ясновидящей, затем носится на сносях по всей Москве, «как курица с яйцом», но ещё без оно́го, ища наследника, чтобы передать ему свой поэтический дар, в итоге рождает «чёрное матовое яйцо чуть меньше куриного» в своём шикарном особняке на улице Воровского. Отроки Белка, Женька и Андрей, по всей

видимости, Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский не в состоянии проглотить это яйцо. Лишь Иосиф, мальчик «с неприятным фальцетом» и «уродливым лицом» из Питера, по всей видимости, Иосиф Бродский, проглотил его (Сорокин 2002 с.248-251). Лианозовская концептуальная школа (Сапгир, Холин, Некрасов, Сатуновский) представлена на страницах 255-256, где они предстают перед читателем в травестирированном виде московской шпаны. Такой отказ от возвеличивания одних корифеев русской словесности в ущерб другим признаёт плюрализм в литературе, а отказ от поисков абсолютной истины в произведении ведёт к релятивизму, то есть утверждению условности, относительности и субъективности человеческого знания и общепринятых оценочных критериев. Сам процесс пересмотра культурного и литературного канона идёт повсеместно, о нём пишут все работающие с эстетикой постмодерна культурологи, литературоведы и философы. Сорокин, в свою очередь, посредством пастиша над господствующей в России национальной моделью канона в литературе тоже ставит под сомнение превалирующие художественные стандарты и нормы.

В имперской Москве и нацистском Берлине виртуального и фантасмагорического 1954 года многое перекликается: сплошные адюльтеры, маргинальности и инцесты. Хрущёв является не только любовником Сталина, графом по рождению, проживающим в великолепном екатерининском дворце в Архангельском, но и садистом по совместительству с ярко выраженными каннибальскими наклонностями, довольно часто предающийся любимому занятию – пытке штопорами (Сорокин 2002 с.240). Борис Пастернак крутит роман с женой Сталина; сама Надежда Юсуповна порой предпочитает секс с пасынком Яковом (Сорокин 2002 с.195-198). Василий и Яков задерживаются милицией за гомосексуальную проституцию (Сорокин 2002 с.118); Гитлер насилует дочку Сталина на глазах у Аллилуевой, приговаривая: «В жизни нет ничего страшного» (Сорокин 2002 с.323). Сталин периодически вставляет то английские: «Sit down» (Сорокин 2002 с.211), «Make-up» (Сорокин 2002 с.216), то французские слова и выражения: «Mon cher» (Сорокин 2002 с.239) или даже целые предложения (с.245) в свою речь, а личной слугой Сталина является негр Сисул, который спит, как собака, на коврике перед дверью, ведущей в личную гостиную вождя (Сорокин 2002 с.184). У читателя возникает ощущение полной абсурдности происходящего, как говорится абсурд на абсурде и абсурдом погоняет. Хотя здесь уместнее было бы говорить о постмодернистских шизофрении, шизоанализе и ризоме с

её разветвлённой корневой системой, с помощью которых Сорокин пытается разрушить веками устоявшиеся русские архетипы, и посредством аристотелевского катарсиса оздоровить, обновить их. Аристотель считал, что сильное эмоциональное потрясение, вызванное театральным действием, в частности трагедией, то есть не реальными событиями жизни, а их символической рефлексией в искусстве, приводит к внутреннему очищению человека. Сорокин стократно увеличивает такое эмоциональное воздействие, затрагивая самые болезненные вопросы российской истории в гипертрофированном, до крайности гиперболизированном, но узнаваемом виде, всеобъемлюще используя гротеск, порой переходя в абсурд. Именно эти постмодернистские приёмы в отношении реально существовавших ключевых, порой «неприкасаемых» фигур, задевают и оскорбляют «патриотов» России. Он играет своими героями, перетасовывая их как колоду карт, смеясь «переписывая» и «обыгрывая» историю не только русской литературы и культуры, но и мировую историю на свой вкус и лад, снижая или отменяя вообще художественные нормы и стандарты, смешивая каноническое и популярное. Например, двухвековой спор между западниками и славянофилами он обыгрывает в совершенно неожиданном ракурсе и, казалось бы, с далёкими от этой дискуссии персонами. Хрущёв у него выступает как явный поборник Запада, а непосредственное окружение Сталина, как Каганович, Гуринович, Маленков, Берия соответствуют скорее славянофильским настроениям, причём не только в гастрономических изысках, типа западного фондю.

Книга опять перенасыщена действием, но конечной точкой является её начало; главным героем является голубое сало, но только так до конца и не понятно, зачем оно нужно. Сорокин пересекает самые радикальные границы между вымыслом и реальностью, между прошлым и будущим, между искусством и жизнью, олицетворяя феерической игрой своего безудержного воображения в полной мере историографическую метафизику Линды Хатчен, но придерживаясь всё той же, ранее им избранной и не раз обыгранной стратегии десемантизации генеральной линии повествования и полной ироничной дискретности текста. Вместе с тем, его гротеск, искусно вплетённый в абсурд, идёт рука об руку с поэтикой постмодернизма.

4.5 Роман *Лёд* (2002), как первое обращение к мифотворчеству, а через него к деконструкции философского базиса постмодернистского дискурса

Роман был издан в начале 2002 года, незадолго до тех печально известных событий, когда «Идущие вместе» подвергли показательной обструкции его предыдущее произведение *Голубое сало* перед Большим театром, а также обратились в суд с обвинением в распространении писателем порнографии. Как бы предчувствуя назревающие события, в новом романе Сорокин представляет, на первый взгляд, кардинально изменившийся текст, который уже не является привычной для него стилизацией и мимикрией классических, модернистских и соцреалистических текстов и присущим его произведениям чрезмерным натурализмом, а который с первых страниц скорее напоминает бестселлер. Основной темой всего романа становится своего рода миф, с помощью которого он реанимирует древнее религиозно-философское и эклектическое течение. Другой отличительной чертой произведения является то, что в нём нет и обычных для Сорокина перепевов русской литературы, её деконструкции, хотя и здесь он использует разные стили и жанры, но основной фокус его смещён с этого дискурса. Фекально-садистско-каннибальская тематика не то чтобы отсутствует вообще, но присутствует в очень незначительных дозах, хотя с точки зрения рядового обывателя жестокости в романе тоже хватает.

Диапазон интересов писателя с каждым новым романом становится шире, а содержание самих произведений всё глубже и затрагивает всё больший круг проблем. Несмотря на то, что сам Сорокин отрекается от своей связи с концептуализмом в своём ироничном интервью «Прощай концептуализм» журналу *Итоги* (http://www.itogi.ru/Paper2002.nsf/Article/Itogi_2002_03_18_14_4206.html), приуроченном к выходу книги из печати, сообщая возможно даже вполне искренне, что он «попрощался с концептуализмом», сами последующие тексты опровергают это заявление. Концептуальные тексты вообще и данный текст, в частности, всегда раздражали и продолжают раздражать неподготовленного к ним читателя. Они предполагают наличие у реципиента не столько определённой суммы знаний в различных областях литературы, науки и искусства, сколько максимальной концентрации его внутренних психологических и аналитических ресурсов для особого типа восприятия, потому что само концептуальное искусство является скорее функциональным, чем эстетическим феноменом. В 70 – 90-е годы русские художники-концептуалисты работали самыми различными способами над деконструкцией или даже деструкцией соцреалистического дискурса, идя, таким образом, в ногу со временем, а в России возможно и опережая его. Но «Всё течёт. Всё изменяется», как

заметил Гераклит ещё в 500 г. до н.э., а Платон позднее развил этот афоризм, добавив, что дважды в одну и ту же реку войти невозможно (Ашукин 1987 с.65). Сорокин также обыгрывает этот афоризм в *Голубом сале*: «Дважды в кремлёвскую воду не входят», - назидательно говорит Хрущев Сталину в ответ на его заискивающее приглашение посетить Кремль 8-го марта и продегустировать французскую кухню. Кардинально изменилась внутренняя обстановка в бывшей стране Советов, неожиданно появилось огромное количество возможностей для самореализации художника. Многие табу были сняты, или отпали сами по себе, и на определённое время это даже вызвало некоторое недоумение и недоверие, что привело к тому, что не всем членам общества удалось вписаться в новую парадигму и внутренне осознать, оценить и принять новшества. Изменился, безусловно, в определённой степени и Сорокин, и его тексты, но он не перестал быть концептуалистом, потому что это не внешний фактор, а его внутреннее состояние, можно даже охарактеризовать это несколько высокопарно как внутреннее состояние души.

Миф, который Сорокин создаёт в новом своём тексте, базируется на одной из ветвей неогностицизма⁶, рефлексировав собой концепты таких русских философов как Николая Бердяева, Сергея Булгакова и Юлии Данзас, интерпретированной им на свой лад. Он представляет читателю как бы новый тип людей, отмеченных особой печатью «посвящённости», согласно мифу, неких существ, несущих в своих сердцах «свет изначальный», которых в общей сложности на Земле насчитывается ровно 23000 и которые рассеяны среди миллиардов обычных людей, живущих на нашей планете. Телесная оболочка рядового человека воспринимается ими лишь как необходимая капсула для помещения в неё своей «высшей сути», «высшего разума» или в человеческом понимании души, которая благодаря сорокинскому воображению располагается в сердце «человеческой машины». В краткой форме квинтэссенция мифа представлена на страницах 210-212, вот часть его:

[...] сначала был только Свет Изначальный. И свет сиял в Абсолютной Пустоте. И свет сиял для Себя Самого. Свет состоял из двадцати трёх тысяч светонесущих лучей. И это были мы. Времени не существовало для нас. Была только Вечность. И в этой Вечной Пустоте сияли мы. И порождали миры. Миры заполняли пустоту. Так рождалась

⁶ Гностицизм – «эклетиическое религиозно-философское течение поздней античности», ставшее связующим звеном между христианством и верованиями иудаизма и зороастризма. (НФС с.252)

Вселенная. Каждый раз, когда мы хотели создать новый мир, мы образовывали Божественный Круг Света из 23 тысяч лучей. Все лучи направлялись внутрь круга, и после 23 импульсов в центре круга рождался новый мир. Это были звёзды, планеты и галактики. И однажды мы сотворили новый мир. И одна из семи планет его была вся покрыта водой. Это была планета Земля. Раньше мы никогда не сотворили таких планет. Это была Великая Ошибка Света. Ибо вода на планете Земля образовала шарообразное зеркало. Как только мы отразились в нём, мы перестали быть лучами света и воплотились в живые существа. (Сорокин 2002 *Лёд* с.210)

Фабулой романа можно назвать «философию молота» по Ницше (Ницше *Сумерки идолов или как философствуют молотом*, т.2 с.556-630), что Сорокин сам подтверждает в том же интервью журналу *Итоги*, и которая также ещё со времён застоя является широко дискуссионным вопросом в среде интеллектуалов. Безусловно, в академических кругах, так же как и у самого Ницше, молот используется фигурально, для аргументации его философии о «сверхчеловеке» и «воле к власти». Имплицитно именно своеобразная интерпретация философии Ницше представлена Сорокиным в данном романе. По утверждению составителя, редактора и автора примечаний вышеупомянутого академического двухтомника К.А.Свасьяна, *Сумерки идолов* являются «неким проспектом или конспектом философии Ницше» со ссылкой на Письмо к Г.Брандесу от 20 октября 1888 г.//Вр. 8,457 «Это сочинение – моя философия in pise: радикальное до преступления». (Ницше т.2 с.796). Герои же Сорокина «материализуют» сам инструмент и претворяют эту философию в жизнь посредством специального молотка, сделанного из особого материала, придуманного Сорокиным, – якобы ледяной глыбы Тунгусского метеорита, для того, чтобы «разбудить» спящую душу «избранного сверхчеловека», заточённую в тело обычного человека, в поисках других Братьев и Сестёр Света Изначального. Невольно возникает ассоциативная связь с самой Страной Советов, символом которой, как общеизвестно, долгое время был серп и молот, а одним из приоритетных аспектов идеологии – нести свет познания в массы, не взирая ни на какие жертвы и лишения. Подобную аналогию можно провести и в отношении гитлеровской Германии, по-своему истолковавшей философию Ницше в своём стремлении теоретически обосновать свои действия, направленные на то, чтобы занять исключительное положение в мировом порядке.

Предваряя сам роман *Лёд* другим эпиграфом, взятым из книги Иова (Сорокин 2002 *Лёд* с.5), Сорокин открывает очередной «диалог с прошлым в свете настоящего», а может быть, даже лучше сказать в свете вечного, приводя ответ мифологического, ветхозаветного Яхве молодому мудрецу Элиу в ответ на его объяснение праведнику Иову о причинах его несчастий, что «страдание посылается богом не как кара, но как средство духовного пробуждения». Яхве, стоящий по иерархической лестнице иудаизма на уровне бога, «которому в любом споре принадлежит последнее слово», и который «вместо всякого рационалистического ответа забрасывает Иова вопросами о непостижимом устройстве космического целого, не измеримого никакой человеческой мерой» (*Мифологический словарь* 1991 с.251). Именно одним из его вопросов: «Из чьего чрева выходит лёд, и иней небесный, кто рождает его?» предваряет Сорокин свой *Лёд*, как бы имплицитно направляя вектор эволюции постмодернистского дискурса в диаметрально противоположном направлении – от Ницше обратно к Платону и Аристотелю, задавших канон западноевропейской философской традиции, и как бы деконструируя принятую постмодернизмом на своё вооружение философию Ницше его же молотом; и от метанарратива к мифу, как бы нарушая общий эволюционный процесс. С другой стороны в этом эпиграфе проявляется всё тот же концептуальный подход, ставя человека в тупик перед загадочным вопросом, заставляя его формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта и знаний, предоставляя, таким образом, ему слушать самого себя, не опираясь на заданную извне логику языка.

Вдохновляющей темой произведения, судя по всему, является вышеуказанный гностицизм, а также такое философское мировоззрение как «космизм» по Платону, согласно которому «Космос – упорядоченная часть Вселенной, противоположная Хаосу. Гностицизм, возникший на основе иудо-христианской идеи грехопадения, описывал Космос как творение злого демиурга, природу как «ущербную», а задачу человека видел в высвобождении духа из материи» (НФС 2003 с.512). Развивая сюжетную линию романа, можно представить дальнейший ход событий как бесконечный поиск всех 23 тысяч «посвящённых», обусловленный философским дискурсом, а не эксплицитно постмодернистски представленным жанром бестселлера. С целью отыскания себе подобных постоянно чередующиеся герои разбивают голубоглазую и блондинистую жертву грудины и, если слышат её односложное или двусложное «истинное» имя, произнесенное сердцем, а не губами, то окружают её

заботой и вниманием, а общение между ними переходит в эзотерическое, только посредством диалога «от сердца к сердцу», с помощью всего-навсего двадцати трёх слов в их сердечном вокабулярии. Их жизненной целью становится поиск всех 23 тысяч себе подобных и обучению их этим 23 сердечным словам. Кульминацией и развязкой должно стать их полное воссоединение друг с другом. Только когда они найдут все 23 тысячи сверхлюдей, как только все будут обучены 23 сердечным словам, они образуют кольцо и их сердца произнесут одновременно 23 сердечных слова, в центре кольца возникнет Свет Изначальный, мир Земли исчезнет, растворится в Гармонии и Свете (Сорокин 2002 *Лёд* с.213). В этих колебаниях между платоновским космизмом и ницшианской философией «сверхчеловека» и «воли к власти» чётко просматривается всё та же оксюморонная логика, которую можно наблюдать и в *Сердцах четырёх*, то есть совмещение несовместимого, некий алогизм, что само по себе является одной из характерных черт постмодернизма, а в данном романе она уже более явно носит философский характер. Если в *Сердцах четырёх* можно прийти к философской интерпретации через абсурд, то в данном произведении она гармонично вытекает из множества сорокинских референций.

Роман состоит из четырёх частей: первая часть насыщена диалогами и построена по драматургическому принципу в виде краткого, почти телеграфного, как в пьесах или сценариях, описания сцен действия и даже с указанием точного времени вместе с введением в повествование каждого нового персонажа. Например, в главе *Брат Урал* указано время 23.42. и место: «Подмосковье. Мытищи. Силикатная ул., д.4, стр.2» (Сорокин 2002 *Лёд* с.9), а также с указанием возраста, отличительных особенностей и одежды всех персонажей. Вторая часть написана от первого лица в виде воспоминаний одной из ключевых фигур Братства Света по имени Храм, первоначально деревенской девочки из среднерусского села Колюбакино (Сорокин 2002 *Лёд* с.163). Именно сквозь призму её восприятия читатель узнаёт историю и основной концепт этого братства и пропитывается неожиданно для себя, по мнению автора исследования, определённой симпатией к этому экстраординарному эзотерическому обществу и его членам. Третья и четвёртая части – очень короткие и напоминают рекламные ролики, то есть являются своего рода постмодернистской игрой, вынесенной за пределы основного текста. Введя платоновский космизм и гностицизм в свой новый текст, Сорокин как бы иронично рефлексирует ницшеанские основы постмодернизма, их неизбежное превращение в тоталитарную сущность новой эстетики и таким образом деконструирует уже

современный нам, получивший свою легитимацию во многих сферах человеческой жизни и деятельности новый большой метанарратив – постмодернизм.

Если же рассматривать весь текст с гносеологической точки зрения, то можно констатировать, что он целиком от начала до конца является постмодернистской игрой с полным неприятием «центра», «истины», «абсолютного знания», отрицанием принципа линейности и попыткой деконструкции философской основы постмодерна, а отдельно взятые атрибуты текста и место событий (диктаторские Россия и Германия) открыто перекликаются с *Голубым салом*. Взять хотя бы второй эпиграф к *Голубому салу*: «В мире больше идолов, чем реальных вещей; это мой ”злой взгляд” на мир, моё ”злое ухо”... Фридрих Ницше. ”Сумерки идолов, или как философствуют молотом”» (Сорокин 2002 *Голубое сало* с.5). С одной стороны как бы эксплицитно проповедуя ницшеанскую теорию «сверхчеловека» в романе *Лёд*, в основе которой лежит «культ сильной личности» (НФС 2003 с.693 или в ПЭ 2001 с.698-699), Сорокин, с другой стороны, в самом тексте имплицитно взывает к «людским сердцам» и апеллирует к гностицизму, в фокусе внимания которого лежит вопрос о сущности человека и его духовного предназначения, создавая свою «бинарную оппозицию» на метафизическом уровне: живых людей («людей сердца») и мёртвых людей (у него так называемых «мясных машин» или «людей ума»). Поэтому теперь с правомочностью можно утверждать, что и сам роман отсылает читателя от Ницше к античной философии Платона (то есть фактически направляет вектор движения реальной постмодернистской эстетики в обратном направлении). Большие нарративы «опрощаются» до мифов, и опосредовано представляются Сорокиным как более позднее эклектическое учение античности – гностицизм, тем самым поднимая «проблемы бинарной мировой оппозиции, понимаемой как напряжённое противостояние и связь материального (земного, материнского) и небесного начал (см. Бинаризм). В космологии мифа их связь понималась как сакральный брак, имеющий креационную семантику (см. Любовь). [...] Так, у Платона единство материального и идеального миров осуществляется двумя каналами: от мира идей к миру вещей (вектор «вниз») – воплощение, и от мира сотворённого к миру совершенства («вверх») – познание.» (НФС 2003 с.252).

Вообще оба романа в полной мере содержат в себе свойственный эстетике постмодерна эклектизм. И в том, и в другом произведении существуют некие креативные

субстанции, именем которых и названы романы, но первоначально весьма трудно догадаться, в чём их функциональное значение с критической точки зрения, так же как и предназначение «жидкой матери» в *Сердцах четырёх*, по-видимому, необходимой Сорокину для последующей деконструкции самих русских архетипов. В этих многочисленных ребусах, вместе с тем, чётко проявляются черты концептуализма, основной парадигмой которого и являются всякого рода шарады и загадки, которые оставляют реципиента один на один с очередным неизвестным явлением. Не сразу можно обнаружить, что «голубое сало» используется Сорокиным для деконструкции классического русского литературного дискурса и деструкции ницшеанской концепции «волюнтаризма», сделавшей главным принципом бытия и объяснения мироздания «волю к власти» (НФС 2003 с.694), хотя сорокинские аллюзии в предваряющих произведение эпиграфах, как уже на это указывалось, довольно прозрачны. А «ледяной молот» нужен, как уже упоминалось выше, для полной деструкции метанарратива «культы сильной личности», а вместе с ним, или как следствие его – любой диктатуры и проявления тоталитаризма в чём бы то ни было.

Именно «философия молота» Ницше, как уже указывалось выше, использовалась как базовая концепция идеологами фашизма в гитлеровской Германии, истолковавшими её на свой утилитарно-субъективный лад. В рассмотрении этого аспекта важным и символическим является место протекания событий, а точнее страны: гитлеровская Германия и диктаторская Россия, где разворачиваются действия обоих романов. Если *Голубое сало* является «историографической метафикцией», для которой только фоном служат исторические личности с сорокинской «начинкой» внутри и постмодернистскими играми с историческими фактами, то миф, который Сорокин реанимирует во *Льду*, или вернее сказать во всей трилогии в целом, разворачивается на тщательно прописанном историческом фоне. Сначала – безоблачное детство русского «недоросли», годы революции, сталинского террора, второй мировой войны, застоя и, наконец, Перестройки, то есть автор как бы эксплицитно использует вполне реалистичные подходы и культурно-исторические средства. Данный роман вкупе с последующими двумя, вместе с тем, в полной мере соответствует постмодернистской эстетике, которая постоянно входит в противоречие сама с собой, разрушая одни мифы и создавая на их месте другие. При этом она использует для своего описания тот язык, который сама же критикует, а в своём стремлении быть доступной массовой культуре создаёт тексты, которые по разным причинам многими из этой массы не

воспринимаются или даже негодуяще отвергаются, чаще всего из-за непонимания, что является, в свою очередь, чаще всего, прямым следствием отсутствия достаточного багажа знаний у реципиента, нежеланием или неспособностью к аналитическому мышлению.

В этой книге, как и во многих других произведениях Сорокина, нельзя обойти вниманием то, что обе первые главы посвящены не только сектантскому выбиванию «сердечного» имени из распятой и обезоруженной жертвы, но так же и другим видам насилия, отражающим реальную ситуацию прошлой и современной России: сутенёры с кавказским акцентом истязают проститутку (*Лёд* с. 65-71), любовник Дато в центре Москвы на Малой Бронной пытается свою любовницу Наташу (*Лёд* с.126-135), органы госбезопасности пытаются своих же сотрудников при смене внутреннего руководства во времена всеобщих репрессий (*Лёд* с.256-270). Есть и много других поистине обескураживающих эпизодов, но все они выдержаны скорее в универсальном ключе постмодернистского «чёрного юмора», с очевидным намерением вызвать шок у читателя и надеждой «разбудить» чьи-то сердца, внести на уровне бессознательного коррекцию в русские архетипы, найти отклик в душах людей на происходящие в реальном мире события.

В процессе чтения романа размывается грань между добром и злом, между носителями позитивистских начал и их антиподами, постоянно смещаются акценты и при этом опять имплицитно присутствуют моральные аспекты, которые предстают вдруг читателю в неожиданных ракурсах. Так современная тенденция постепенной глобализации в мировом масштабе, поиски путей сосуществования разных религий, народов, наций, политических и общественных концепций, общей тенденции стремления к балансу и выравниванию, единению человека и природы, приходит в противоречие с навязываемой часто теорией элитарности, избранности и посвящённости, имперскими апломбами и амбициями некоторых радикально или фундаменталистски настроенных элементов в самых разных уголках мира. Сорокина, насколько можно это видеть теперь, по прочтении его постперестроечных романов, волнуют не только узкие внутринациональные проблемы современности, но и более широкие вопросы, связанные с глобализацией, цивилизацией, столкновением цивилизаций и сопутствующей всем этим процессам угрозы терроризма.

4.6 Роман *Путь Бро* (2004), как попытка деконструкции мифологизма литературы

Сорокин написал роман *Путь Бро* в 2004 году как приквелл предыдущего романа *Лёд*, несмотря на кажущуюся самодостаточность первого произведения. Такой пируэт был воспринят многими литературными критиками как тривиальная уловка продать всё тот же товар, но в другой упаковке, что является весьма распространённым явлением в условиях рынка и современного общества потребления. Такое продолжение на самом деле представляется крайне неожиданным явлением в отношении утвердившегося дискурса данного писателя, с одной стороны превращая данное произведение в некий сказ или эпопею, то есть в некое плавное повествование с отказом от привычной для Сорокина постмодернистской деконструкции и концептуальных экспериментов со стилем; с другой стороны, вместе с тем, в этом проявляется одна из присущих постмодернизму черт – его приверженность к сериалам.

Путь Бро начинается семейной историей брата Бро, урождённого Александра Дмитриевича Снегирёва, с описания его детства, отрочества и юности, именно так, как часто начинаются классические романы. Но почему-то буквально в первых строках романа в электронной версии Сорокин допускает как бы умышленную ошибку с местом рождения протагониста – не то на Украине, не то вблизи Санкт-Петербурга, как будто бы самому рассказчику безразлично место его рождения, или же вероятнее всего автор, таким образом, опять подчёркивает текстуальность текста, аннулируя свой привычный приём использования эпиграфа как метатекста. Хотя, открывая первые страницы выпущенной в издательстве *Захаров* сорокинской *Трилогии* (2006), куда входят все три романа, но не в хронологическом, а в логическом порядке, можно сразу же обнаружить отличия от электронной версии, прежде всего наличием ещё одного эпиграфа уже ко всем трём романам книги. Помимо «ледового» ветхозаветного Иова, в следующем абзаце находится побудительное предложение от православного святителя и византийского богослова Григория Паламы: «Итак, отложим, братие, дела темная, и станем делать дела света, чтобы не только в этом дне нам честно ходить, но и стать «сынами дня»... *Святитель Григорий Палама, XIV век*» (*Трилогия* 2006 с.5). Это прямо-таки напоминает манифест, обращённый напрямую к русским архетипам коллективного бессознательного. Кроме того, в книге отсутствует раздвоение в месте рождения – в книжно-переплётной версии протагонист однозначно рождён в Васелково, под Санкт-Петербургом (*Трилогия* 2006 с.9).

Особенностью романа является так же то, что он представляет собой на всём своём протяжении автобиографическое повествование с невероятным количеством слов, а иногда и целых отрывков, выделенных курсивом, как будто бы с целью сакцентировать внимание читателя на чём-то самом важном. Такой же приём использовал Фридрих Ницше во многих своих работах, в том числе и в упомянутой ранее *Сумерки идолов, или как философствуют молотом* (Ницше 1990 т.2 с.556-630). Но Ницше, судя по всему, делал акцент на действительно, по его мнению, значимом, а Сорокин, по видимому, использует пастиш и всё те же приёмы концептуального искусства. Курсивированные слова и выражения в неизменном виде присутствуют и в книжно-переплётной версии. Вместе с тем, можно увидеть определённую аналогию между двумя главными референтами сорокинских эпитафий Григорием Паламой и Фридрихом Ницше. На взгляд исследователя, оба они явились своего рода пастырями, в заслугу коим ставится сокрушение многих ложных стереотипов своего времени и пересмотр суждений об Иисусе Христе, святой Троице и вере в целом.

Итак, Саша Снегирёв, родившийся 30 июня 1908 года, в день падения Тунгусского метеорита, отмечен специальной печатью избранности и эзотерической связи с упомянутым болидом. Подтверждение чему он обнаруживает случайно во время революционных событий, когда он, выходец из богатой купеческой семьи, занимающейся, помимо бизнеса, так же и разного рода меценатством и социальным жизнеустройством, был вынужден вместе с отцом, братом Ваней и дядей Юрой спасаться бегством, во время которого они попадают под обстрел и он чудом остаётся жив, а почти вся семья при этом гибнет (*Трилогия* 2006 с.34-35). В этот момент ему ниспосылается видение в виде льда, что и становится его путеводной звездой в последующей жизни. Будучи студентом Петербургского университета, но почувствовав приближающуюся нарастающую опасность, которая была непременным спутником того исторического периода, он отправляется по воле случая в 1927 году в геологоразведочную экспедицию, разыскивающую этот загадочный Тунгусский болид. Именно там, в сибирской тайге, протагонист обнаруживает свою когда-то интуитивно им почувствованную связь с этим небесным телом, а также своё «истинное» имя и «высшее» предназначение на Земле.

С шестой главы, которая называется *Лёд* (*Трилогия* 2006 с.79-90), читателю предстают всё те же движущие рычаги, что легли в смысловую концепцию предыдущего романа с идентичным названием: элитарные избранные планеты Земля, в прошлом лучи Света, в полной гармонии обитавшие в Галактике и лишь в результате роковой ошибки ставшие людьми, противопоставляют себя человечеству и пытаются исправить произошедшую ошибку. Вся их жизнь посвящена отныне поиску подобных себе светоносных существ, для чего они добывают холодную космическую субстанцию, с помощью которой могут «разбудить» других, подобных себе «лучей Света», разбросанных по всей планете. Операция осуществляется с помощью ледяных молотов, сделанных из льда Тунгусского метеорита, который и является этой таинственной субстанцией, путём выстукивания грудины русоволосых и голубоглазых жертв, из которых лишь незначительный процент оказывается членом братства, лишь тот, чьё сердце называет загадочное имя. Живут эти избранные сугубо аскетично, питаясь только ягодами, овощами и фруктами и посвящая себя целиком и полностью служению единой цели: розыску всех 23000 Братьев и Сестёр Света. В финале поиска все они должны встать в круг, взявшись за руки, и произнести 23 слова на языке Света, и тогда утраченная когда-то космическая гармония восстановится, Земля будет разрушена, а братья и сёстры превратятся опять в лучи света и обретут потерянную гармонию. В продолжение изначальной истории первой книги *Лёд*, перенасыщенной информацией о членах Братства, Сорокин представляет во втором романе несколько эволюционированную историю Братства:

Каждый раз, когда мы, лучи Света, хотели создать новый мир, то образовывали Божественный Круг Света из двадцати трёх светоносных лучей. Все лучи устремлялись внутрь Круга, и после двадцати трёх импульсов в центре Круга рождался новый мир. [...] Мы стали пленниками воды и времени. Потекли миллиарды земных лет. Мы эволюционировали вместе с другими существами, населяющими Землю. Наш верхний позвонок развился в громадную опухоль, именуемую мозгом. Мозг помог нам лучше других животных ориентироваться в мире. Так мы стали людьми. Люди размножились и покрыли Землю. [...] У людей за всю их историю было три основных занятия: рожать людей, убивать людей и использовать окружающий мир. Люди, предлагающие что-то другое, распинались и уничтожались. Порождённые непостоянной и дисгармоничной водой, люди рожали и убивали, убивали и рожали. Потому что человек был величайшей ошибкой. (Трилогия 2006 с.83-85)

Весь отрывок, занимающий почти три страницы текста, набран курсивом и по сути своей является своеобразным попури, по мнению автора данного исследования, сотканным из многих философских теорий начиная с Сократа и включая современные концепции, в том числе номадологию Делеза и Гваттари, безусловно интерпретированными Сорокиным на свой вкус и лад и названный им «Музыкой Вечной Гармонии» (*Трилогия* 2006 с.83).

Стиль романа кардинально меняется, начиная с шестой главы *Лед*. Предложения из распространённых превращаются в простые с множеством повторов, например, курсивированное *огромное и родное* в одном абзаце повторяется трижды (*Трилогия* 2006 с.80). Лексикон рассказчика также резко меняется после осознания им «тварности мира». Люди у него становятся «мясными машинами», соответственно появляются и другие машины в процессе повествования: «мясные машины с железными трубками, плюющимися горячим металлом» (то бишь люди с ружьями), «длинная железная машина» (поезд), «яростное вещество» (радиоактивный элемент), которым «самые умные мясные машины» (учёные) начинили два «больших железных яйца» (атомные бомбы). Основное действие развивается в «стране Льда» (России) и в «стране Порядка» (Германии). С одной стороны, можно назвать эти словосочетания пастишем на Эзопов язык, которым так широко пользовались при соцреализме многие авторы и который, по сути, был своеобразной тайнописью в советской литературе, намеренно маскирующей мысль автора. С другой стороны, они напоминают разнообразные овеществляющие метафоры, такие как, например, «железная воля», «железный поток», «железная логика», «железный занавес», «корень зла», «перст судьбы» и многие другие плотно вошедшие в нашу жизнь, которые помогали писателю выразить своё личное, субъективное или навязанное извне цензурой, отношение к жизни, творчески преобразовать или угодливо мимикрировать к окружающему миру. Но это, по мнению автора данной работы, требует отдельного самостоятельного исследования. Сам протагонист после осознания им своего высокого предназначения, подобно ницшеанскому Заратустре, начинает всерьёз задумываться над смыслом земной жизни, оказавшись случайно свидетелем кровавой сцены разделки двумя медведями агонизирующей стельной лосихи:

Эта кровавая сцена посреди мертвого леса наглядно демонстрировала мне суть земной жизни: не успевшее родиться существо стало пищей для других существ. Весь абсурд

земного бытия был здесь, в этой хрипящей лосихе, в судорожно перекошенных губах лосенка, так и не успевших втянуть в себя воздух Земли, в яростном урчании медвежонка, в неизменно добродушных медвежьих мордах, вымазанных свежей кровью, бьющей ключом из прорванной шейной аорты. (*Трилогия* 2006 с.88)

В отличие от хронологически первого романа трилогии, одной из приоритетных тем которого всё-таки оставалось физическое насилие над человеком, в *Пути Бро* эта тема отошла на второй план. На первых восьмидесяти страницах она вообще отсутствует, а само произведение представляет собой скорее типичный усреднённый роман XIX века, а начиная с шестой главы происходит постоянная смена стилей. Что касается сцен насилия, то они почти исчезли, по крайней мере, прекратились бесконечные и подробные описания, как это было в романе *Лёд*, сцен «выстукивания» имён из грудин, за исключением выявления ключевых фигур повествования, как Иг и Фер. Многие описания послереволюционной России выполнены достаточно достоверно и вместе с тем гротескно, например, в случае, когда Бро и Фер ломают ледяным молотом грудную клетку высокопоставленному дальневосточному чекисту с садистскими наклонностями и благородной, именитой фамилией Дерибас, который, казалось бы, только и ждал возможности превратиться в брата Света и ввести новоявленных брата и сестру в привычный для него дискурс террора и ставшего после тестирования льдом братом Игом (*Трилогия* 2006 с.133). Имя брату подобрано весьма гротескно и символично, содержа в себе очевидную аллюзию на вечное иго, довлеющее над Русью, начиная с татаро-монгольского ига. Но за самим повествованием стоит скорее не постмодернистская ироничная дискретность и пародийная саморефлексия, а опять-таки вполне реальные события российской истории, и сама структура текста является скорее воплощением «древесного» художественного мира классического текста, нежели «ризоматической» конструкцией по Делезу и Гваттари. Ведь если вдуматься, насколько гуманистичны откровения Бро и отношение братства к человечеству в целом в своём стремлении достичь пресловутой гармонии, то скорее эти существа больше подходят под категорию машин. А само братство Света Изначального по сути своей, как верно подметил Игорь Смирнов в статье «Владимир Сорокин. Путь Бро», является аналогом любого объединения, проповедующего исключительность одних перед другими. Касается ли дело эзотерического союза «посвящённых» или «избранных», или такого же эзотерического масонского общества, или иезуитского ордена, или ордена тамплиеров, или эсэсовской верхушки нацистской пирамиды, или российской как

партийной, так и силовой «номенклатуры» времён советской власти, или сегодняшнего чудовищно раздутого в России силового и чиновничье-бюрократического аппарата, или элитарного VIP-клуба новых русских, или, в конце концов, большевистских чекистов периода гражданской войны и индустриализации, к которым так «гармонично» примкнули Бро и Фер:

Ничто не сдерживало нас, только Свет сиял впереди, вёл к заветной цели. Наша способность к мимикрии не имела аналогов в мире людей. Это был высший артистизм, не снисванный профессиональным актёрам. Никто не мог оценить его, ибо в этом театре не было зрителей: только сцена со всех четырёх сторон. К тому же мы отличались удивительной выносливостью, спали не более четырёх часов в сутки. К концу рабочего дня мы не чувствовали усталости, «добровольно» брались за новую работу, стараясь казаться «самоотверженными и сознательными». (*Трилогия* 2006 с.168)

Кроме всего вышесказанного, необходимо также подчеркнуть, что во втором романе трилогии Сорокин переходит к деконструкции мифологизма литературы. Он заставляет читателя перечитывать то, что им уже единожды было прочитано. Тематизируя, таким образом, параллелизм, то есть, возвращаясь постоянно к уже сказанному, он сводит литературный язык к минимальным фразам в конце повествования Бро, а сам текст – к тотальной мимикрии самого себя, достигая тем самым эффекта демистификации художественных иллюзий, имплицитно вместе с тем продолжая деконструировать тоталитарный дискурс и теорию «сверхчеловека» Ницше. Причём тоталитарный дискурс, благодаря уже текстам самого Сорокина, открывается в новом ракурсе – эпигонства.

4.7 Роман *23000* (2005), как последняя глава в деконструкции писательского дискурса и заката больших человеческих метанарративов

Роман *23000*, вышедший в свет в 2005 году, оказался завершающим в первой эпической трилогии Сорокина. Он начинается с последнего эпизода хронологически написанной первой книги *Лёд*, читатель опять встречается с маленьким мальчиком, оставленным дома одним и тщетно пытающимся достать апельсин из-под буфета. Благодаря этому создаётся впечатление непрерывности повествования первого и третьего по хронологии романа и возникает смутная догадка о скрытом до поры, великом эзотерическом

предназначении мальчика, ставшего впоследствии братом Горном, его загадочной миссии в деле Братства на Земле, и это впечатление усиливается в процессе чтения. Но никакой мессией брат Горн впоследствии не становится и никакой специальной, по мнению автора данного исследования, смысловой нагрузки не несёт. В первой главе, под названием *Мясо клубится*, текст неожиданно превращается в триллер с присущими этому жанру атрибутами: погонями, «разборками», перестрелками и убийствами, а далее в детектив. Сюжетная линия третьего романа всё та же что и в первых двух: найти посредством молота себе подобных, «говорящих сердцем» избранных среди великого множества ординарных голубоглазых блондинов чтобы осуществить величайшую по их понятиям миссию: собраться в Круг и, заговорив сердцем, превратиться обратно в свет, разрушив, тем самым, дисгармоничную планету Земля и уничтожив всё несовершенное человечество.

Термин «мясные машины» в третьем тексте низводится членами Братства до уничижительного «мяса», а в действие романа вводится новая категория людей: «недобитые» – прослойка между «избранными» и «мясными», то есть те «мясные», которым удалось выжить после тестирования их ледяным молотом. Вместе с тем активация «мяса» или точнее «недобитых» начинает тревожить невозмутимых сверхсуществ: «Я теряю границу между мирами, - признаётся один из них, Мэрог, уже в первой главе. – Мясные сны наползают» (*Трилогия* 2006 с.493). И в самом повествовании романа начинает ярко высвечиваться сорокинская печать абсурдности, выявляя абсурдность мышления и поступков героев. Непонятно для чего, например, сестра Храм вводит во второй главе *Малый Круг надежды* классификацию Кругов избранных: 23 – Малый Круг; 230 – Средний Круг и 2300 – Большой Круг (*Трилогия* 2006 с.495-499). Возможно, чтобы подчеркнуть абсурдность любых иерархических подходов. Третья глава, хоть и называется *Сердца трёх* (в чём просматривается явная аллюзия на название *Сердца четырёх*), но в ней задействованы, по крайней мере, 6 членов Братства (*Трилогия* 2006 с.500-505). При этом сами сорокинские «посвящённые» также опираются на кажущееся им ощущение справедливости – несправедливости, на веру в собственное великое предназначение, в собственную исключительность и, разумеется, в абсурдность земного мира. И здесь опять мы возвращаемся к проблематике романов *Сердца четырёх* и *Голубое сало*: никаких идеалов и «абсолютных истин» не существует, всё в мире относительно, между добром и злом нет чёткой границы; мораль, если она и существует – удел «мясных машин», никак ни

«людей сердца», у которых есть только высочайшая цель – гармония, а потому они действуют в соответствии с концептом, лежащим в основе моральных принципов ордена иезуитов: «Цель оправдывает средства». Однако, безусловно, это не позиция Сорокина, а его постмодернистская ирония, всё тот же концептуальный подход к философии жизни и опять-таки имплицитное доказательство от обратного.

Абсурд, в понимании Ницше, не является литературной формой, а онтологической ситуацией, когда рефлексирующий герой находится за рамками существующих норм, в ситуации кризиса (*Абсурд и вокруг* 2004 с.14). Именно такую метафизику жизни описывает Сорокин в своей трилогии, пытаясь ввести читателя в дискурс «философии абсурда», к которому он прибегает уже не в первом произведении. Русский философ Лев Шестов развил теоретические аспекты античности, согласно Бурениной (*Абсурд и вокруг* 2004 с.15-21), и в унисон с Ницше он представил абсурд, как об этом уже упоминалось выше, в виде реакции отчуждения индивидуума в ситуации, порождённой кризисом, т.е. утраты смысла жизни в результате противоречий между этим индивидуумом и окружающей его средой. Финал трилогии остаётся открытым в семантическом и философском плане, как и предыдущие книги, оставляя читателя в замешательстве, были ли 23000 «сверхлюдей» обычными сектантами с имперскими амбициями и абсурдным мышлением или ещё неизвестные науке сверхсущества из космоса, у которых «что-то там не сработало» в последний момент. Философы-экзистенциалисты, Мартин Хайдеггер, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр интерпретируют абсурд в *индекс разлада* человеческого существования с бытием. Окружающий мир стремится обезличить индивидуум, превратить его в часть общего обезличенного бытия. Поэтому наступает момент, когда человек начинает ощущать себя «посторонним» в этом безразличном к нему мире (*Абсурд и вокруг* 2004 с.16-17). С подачи Камю в эссе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» выражен общий экзистенциалистский смысл абсурда, а именно способность Сизифа к рефлексии, т.е. абсурдное сознание делает его подлинно абсурдным героем, втянутым в бессмысленное действие, толкание в гору камня и осознание бесплодности своих усилий. Это же сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, аргументацией чему является *восхождение*, хотя в предисловии к своему эссе Камю предупреждает, что в нём читатель найдёт «только чистое описание болезни духа» (*Сумерки богов* 1989 с.222). В другом эссе «Бунтующий человек» Камю уже отождествляет абсурд не с восхождением, а с *бунтом*, с позитивным метафизическим

бунтом, т.е. человек абсурда по Камю пытается собрать, осмыслить и образумить бессмысленность и безумие мира (*Абсурд и вокруг* 2004 с.19). Нечто подобное делает «человек бунтующий» в широком смысле этого понятия и вместе с ним сам Сорокин в своей трилогии, ведь все его герои – всего лишь «знаки на бумаге», почему бы их всех, все 23000, включая детей, стариков, мужчин и женщин, не отправить на тот свет одним росчерком пера.

Заставив читателя трижды перечитать один и тот же миф в различных модификациях стиля и жанра, можно констатировать, что он, таким образом, подвергает безжалостной деконструкции три больших метанарратива: писательское искусство или писательский дискурс, то, что вплоть до его *Голубого сала*, по-видимому, оставалось незыблемым и неприкосновенным в русской литературе; мифологизм бытия с его беспредельной верой в нечто вышестоящее по большому счёту; а также любой канонизированный и использованный во вред человечеству философский дискурс, имплицитно покусившись даже на философский фундамент самого постмодернизма в лице Ницше. А в конечном итоге, это есть отрицание любого тоталитарного дискурса, или любого проявления чрезмерности, абсолютизации чего бы то ни было. Сорокин, по мнению автора данного исследования, как бы доводит до завершения логику Камю, который справедливо утверждал, что «абсурдный, бессмысленный мир без Бога порождает либо героев (совесть, дух, мужество), либо тиранов (ложь, насилие, цинизм), с необходимостью требуя оценки бунта как состояния морального сознания, с одной стороны, и переосмысления «мира» как культурно-исторического процесса – с другой.» (НФС 2003 с.464). Камю обнажил условия перехода бунта как отказа от бессмысленности и жестокости в тиранию как примирение с жестокостью. Историческими подтверждениями этому стали, к примеру, Советский Союз, Куба, Чили и другие диктаторские режимы, сделавшие ставку на нигилизм в государственном масштабе и взявшие на вооружение философские трактаты «злых гениев Европы» по Камю: Гегеля, Маркса и Ницше и трансформировавшие их в государственную идеологию, опирающуюся на террор в государственном масштабе, ликвидирующую на своём пути всех и всё. Сорокин всем своим творчеством признаёт «человека бунтующего», каковым и сам является, но предостерегает от пророческой позиции любого большого метанарратива, любого «авторитета», будь то писатель, философ или политический деятель.

«Пустые орехи», как именует автор оставшихся в живых после тестирования их молотом и не заговоривших сердцем голубоглазых блондинов, объединяются через созданный кем-то в Интернете сайт, чтобы выяснить, что происходит и кто охотится за ними, в числе коих оказываются и новоявленные Адам и Ева сорокинского мифа: по книге – Ольга Дробот, американка русско-еврейского происхождения из Нью-Йорка и Бьорн Вассберг из Швеции. В общей сложности их оказывается 189 человек, собравшихся в Китае со всего мира, готовых вступить в поединок с 23 000 Братьев Света, но это оказывается ловушкой, подстроенной самими Братями Света, которые используют свои «недобитые» и «бунтующие» жертвы на изнурительном производстве ледяных молотов. Сорокинский миф изначально, казалось, носил апокалиптический характер по отношению к человечеству и планете Земля вплоть до последней главы, где после совершения пресловутого обряда с Кругом Света, всё Братство дружно вымирает на прекрасном, ими же самими оборудованном острове, а в живых остаются лишь те двое простых смертных, «недобитых» «непосвящённых»: Бьорн и Ольга, которых автор ввёл в повествование только в середине третьего романа, децентрируя таким образом всё повествование. Этот, по-видимому, первый «хеппи-энд» после длительного перерыва введён автором для демонстрации торжества алогичности и иррациональности нашего несовершенного мира и как нельзя лучше демонстрирует русскую народную мудрость: «Не рой другому яму – сам в неё попадёшь». Данную концовку можно трактовать и по-другому, подразумевая, что за этим стоит определённая символика и предсказание в духе российских классиков. Как сказал князь Мышкин у Достоевского: «Красота спасёт мир», по аналогии можно трактовать, что Швеция и Россия/Америка спасут мир, – герменевтические вариации могут быть самые разнообразные. Но скорее всего, имплицитно Сорокин всё-таки подвергает деконструкции и это крылатое выражение русского классика, хотя оно уже корректировалось Рерихом: «Не верно сказать – красота спасёт мир, правильнее сказать – сознание красоты спасёт мир». Последнюю главу Сорокин назвал «Бог», многократно повторяя это слово и делая очень простое заключение устами Бьорна: «Все это создано! И создано для нас! Специально! Чтобы мы жили!» (*Трилогия* 2006 с.684). И с этим невозможно не согласиться.

Все тексты внутренне информативны, являясь вместе с тем квазиинформативными в целом. Сменяя друг друга, они фактически повторяют одну и ту же историю, преподнесённую читателю опять-таки в разных жанрах и стилях, как будто написанную

разными людьми. Их можно рассматривать поэтому в едином комплексе, как своего рода деконструкцию существующего мироустройства, современного общества потребления, новой мифологемы и одновременно всё того же писательского дискурса. Сорокин, похоже, в этот раз, помимо литературных экспериментов, довольно убедительно и настойчиво пытается раскрыть также психологию и идеологию терроризма. А может быть, у него это получается непроизвольно, и является лишь непреднамеренным побочным эффектом современной постмодернистской эстетики. Однако, в заключение необходимо отметить ещё один неприложный факт, который имплицитно присутствует в романе. Одной из важнейших тематик трилогии всё-таки остаётся дальнейшая проблематизация параллелизма и эпигонства в литературе, которую он уже не единожды широкомасштабно травестировал сначала в своём раннем романе *Норма* (1979-1983), а также в более позднем *Романе* (1985-1989).

4.8 Роман *День опричника* (2006), как деконструкция российского архетипа и современной «вертикали власти»

Это последний опубликованный на сегодняшний день роман, написанный Сорокиным. *День опричника* (2006) посвящён подробному описанию одного рабочего дня влиятельного опричника по имени Андрей Данилович, по прозвищу Комяга, недоучившегося студента-историка МГУ, проживающего в Москве в будущем, в сорокинской интерпретации роковым 2028 году, и по жанру перекликается с солженицынским *Одним днём Ивана Денисовича*. Вместе с тем в самом заголовке присутствует нечто бравурное, что по фонетическому созвучию невольно ассоциируется со ставшим идиоматическим в советское время словосочетанием «день пограничника». Новая сорокинская Россия будущего времени, отделённая от прочего мира Западной Стеной, поражает, если не сказать шокирует читателя – она устроена по средневековой модели: восстановлена абсолютная монархия, введены телесные наказания, пытки, деление по сословиям. В новой интерпретации Сорокина в двухсотлетнем споре «Западников» и «Славянофилов» верх одержали последние вместе с новыми представителями «Русской идеи». Писательская Палата уже сожгла на Манежной площади негодные самодержавию книги, очищая, таким образом, страну от крамолы, а на Красной площади народ добровольно сжёг свои загранпаспорта за восемнадцать лет до описываемых в романе событий (Сорокин 2006 с.137). Таким

образом, Россия вновь сознательно, волевым решением вернулась к полной изоляции и к столь любимому славянофилами «особому пути» развития:

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 зловредные. 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 подмётное 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 трёх жёлтых 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... (Сорокин 2006 с.38-39)

Яркой отличительной чертой романа является то, что, несмотря на время его действия в будущем времени (опять-таки загадочный роковой 2028 год, который по *Голубому салу* был годом ядерной катастрофы в Оклахоме), разговаривают герои на старорусском языке (по крайней мере, каким мы его знаем по комедии Леонида Гайдая *Иван Васильевич меняет профессию*), который в то же время очень напоминает бандитский сленг. Большинство аксессуаров и атрибутов, например деньги – «целковые» (Сорокин 2006 с.111), нижняя одежда – «исподнее», верхняя одежда – «кафтан» (Сорокин 2006 с.11) и пища воспроизводят древнерусскую архаику. Быт напоминает Домострой, а на дела ратные нянька протагониста провожает, как в старину, с «иконою Георгия Победоносца» (Сорокин 2006 с.11), а сама «работа» сопровождается определённым ритуалом (Сорокин 2006 с.25). Этимологию имён собственных и понятийных комплексов, как например мобильный телефон – «мобило», расправа над женой приговорённого – «*круговуха*» (Сорокин 2006 с.33) или мерседес – «мерин», довольно трудно определить, но больше они напоминают тюремный жаргон. К этой же категории

можно отнести и манеру поведения героев, и их развлечения. Россия, избрав свой собственный путь развития, претворив в жизнь, таким образом, «Русскую идею» Достоевского, Соловьёва и Бердяева, представляет собой уже не только индустриальное или постиндустриальное общество, а, наоборот, вернулась в Московский период своего средневекового развития. Она живёт исключительно за счёт продажи природного газа, «балом правит» реанимированная элита Ивана Грозного – опричнина, вобравшая в себя черты высшего чиновничества, силовых структур и бандитов с большой дороги (гибрид ужа с ежом). Именно эти страшные люди заправляют всеми делами самодержавной империи: громят неугодных государю подданных, вымогают взятки или берут откатом наркотой, сами балуются этой наркотой в виде кульминационного её исполнения – «аквариума» (Сорокин 2006 с.82) с золотыми стерлядками; «*кокоша, феничка и трава*» (Сорокин 2006 с.86) – это для низкого сословия; вымогают взятки у таможенников, летают к пророчице Прасковье-ясновидящей по указанию государыни. Все стародавние, переходящие из века в век, архетипы представлены в полной красе и объёме. История сорокинской опричной России делится на «период Красной Смуты», «годы Белой Смуты Проклятой» и «времена Белого Гноя» (Сорокин 2006 с.62), а сама «опричнина творит Слово и Дело Государевы» (Сорокин 2006 с.71). К числу таких дел относится, например: разгром «столбового» поутру (Сорокин 2006 с.17-36), всеобщий молебен «братвы» в Успенском соборе в полдень (Сорокин 2006 с.37-39) и трапеза с обсуждением планов на день сразу после молебна (Сорокин 2006 с.40):

У каждого *крыла* опричного планы свои: кто в Тайном Приказе сегодня занят, кто в Умном, кто в Посольском, кто в Торговом. У меня нынче три дела.

Первое – с шутами-скоморохами разобраться, утвердить новый номер концерта праздничного.

Второе – погасить *звезду*.

Третье – слетать к ясновидящей Прасковье Тобольской с *поручением*.

Сижу на своём месте, четвёртым от Бати справа. Почётное место, нажитое. Ближе меня к нему справа токмо Шелет, Самося да Ероха.(...) Батя – фундамент наш, корень главный, дубовый, на котором вся опричнина держится. Ему Государь первому доверил Дело. На него во времена сложные, для России судьбоносные оперлась пята Государева. Первым звеном в опричной цепи железной стал Батя. А за ним и другие звенья уцепились, спаялись, срослись в опричное Кольцо Великое, шипами острыми вовне направленное.

Этим кольцом и стянул Государь больную, гнилую и разваливающуюся страну. (Сорокин 2006 с.40-41)

Само явление «опричнина» является типично русским и недостаточно изученным по утверждению самого автора в интервью Софье Широковой, а также, по мнению многих современных русских историков (<http://izvestia.ru/reading/article3096020>). Сорокин в этом интервью говорит о художественном умолчании в отображении этого судьбоносного для будущего страны явления. Он называет Ивана Грозного шизофреником параноидального типа и ставит ему в вину разделение русского общества с последующим намеренным столкновением этих половин, что стало причиной зарождения гражданской войны в России. Помимо этого опричнина была наделена особыми сверхполномочиями и по социальной лестнице оказалась выше бояр и духовенства. Идея опричнины до сих пор насквозь пронизывает российское общество, считает писатель. Нынешнее состояние общества, совершенно очевидно, вызывает у писателя ассоциации с канувшей в лету опричниной, но оставшейся возможно навсегда в русских архетипах коллективного бессознательного.

Самым полновесным, известным научным трактатом по этой тематике выступает монография Р.Г.Скрынникова *Царство террора*, которая с исторической перспективы исследует опричнину Ивана Грозного, и где автор, анализируя происхождение репрессивного режима опричнины и, используя богатый исторический материал, пытается раскрыть механизмы террора. Он показывает масштабы его воздействия и пагубное влияние на последующие человеческие судьбы, и дальнейшие этапы развития страны. По словам Скрынникова в истории России неоднократно вслед за глубокими социальными потрясениями или незавершёнными реформами наступало время кровавого террора. Но всё началось с Ивана IV Грозного, который первым из русских правителей использовал террор как метод управления страной. Мнения учёных по этому вопросу весьма противоречивы. А споры по этому поводу в исторической перспективе очень напоминают сегодняшние дебаты. Скрынников отмечает, что идеолог абсолютизма В.Н.Татищев, например, оправдывал Грозного, указывая на то, что тот, таким образом, укрепил «монаршеское правление», осуждая вместе с тем измены и бунт «некоторых безпутных вельмож» (Татищев В.Н. *История Российская с самых древнейших времён*. Москва, 1769. Кн. 1., ч.2, с.544, процитирован в Скрынникове 1992 с.5). По мнению Н.М. Карамзина начало правления Ивана Грозного

было ознаменовано крупнейшими успехами монархии, но после смерти царицы Анастасии Романовой Иван Грозный кардинально изменился. По его словам (Карамзин Н.М. *Записка о новой и древней России* СПб 1914 с.13 процитирован в Скрынникове 1992 с.5), «окружив себя злодеями-опричниками, царь безжалостно губил бояр, которые не сопротивлялись ему». Там же можно найти:

Выдающийся историк середины XIX в. С.М. Соловьёв видел главную закономерность истории России XVI в. в переходе от «родовых» отношений к «государственным». Осуждая мучительства Грозного, усугублявшие болезнь общества, приучавшие его к пыткам, кострам и плахам, историк в то же время усмотрел в деяниях Грозного глубокий государственный смысл. По его мнению, опричнина с её террором завершила переход от «родовых» к «государственным» отношениям. Оплотом родовых начал была родовая аристократия, подавленная террором (Соловьёв *История* с.707). Борьба царя с боярством была связана с усилением служилого сословия. С.М. Соловьёв анализировал историю как закономерный процесс. Но в его концепции развитие государственных форм выступало как главная пружина исторического процесса. (Скрынников 1992 с.5)

Сорокин своим новым романом продолжает разрабатывать идею соотнесения избранности, элитарности и этических норм, которой он уже посвятил свою трилогию, используя универсальный инструмент постмодернистскую деконструкцию и собственное «остранение», доводя опять же до абсурдности, например, действия и забавы новой российской элиты – опричнины. Одним из ярких эпизодов подобных развлечений после использования аттракциона «аквариум» является развлечение «*гусеница опричная*» гомосексуальная, сопряжённая «по закону братства *левокрылые с правокрылыми* чередуются» (Сорокин 2006 с.200-201) или другой – игра с дрелью, как интерпретация известной, ставшей застольной песни «Давай пожмём друг другу руки – и в дальний путь на долгие года!», переименованной на «Давай сверлить друг другу ноги – и в дальний путь на долгие года!» и превращённой в действие: «Опускаем дрели под стол, включаем и стараемся с одного раза попасть в чью-то ногу. Втыкать можно только раз. Ежели промахнулся – не обессудь» (Сорокин 2006 с.216-217). Через бесшабашную весёлость и удаль «русских старинных забав» читатель получает состояние шока от происходящего, перенося его впоследствии на современную общественно-политическую и культурно-историческую ситуацию современной России. Именно этого, возможно даже и сам вначале на бессознательном уровне добивается Сорокин,

подготавливая, таким образом, трансгрессию от бессознательного к сознательному, потому что, по его мнению, идея опричнины живёт в головах как больших, так и малых чиновников и по сей день. Поэтому, по-видимому, он ставит перед собой цель добиться раскрепощения или даже перекодировки устоявшихся веками вариаций русского архетипа, что особенно сложно сделать в условиях русского экзистенциализма, а точнее его крайней формы фундаментализма, в российской интерпретации – «национальной идеи».

Ведь, фактически, Сорокин импрессионистскими мазками, или, выражаясь постмодернистскими терминами, с помощью двойного кодирования рисует сегодняшнее общество и одновременно, можно сказать, легко и непринуждённо по воле своего разыгравшегося воображения отбрасывает Россию на почти 500 лет назад, совершая, таким образом, деконструкцию российского архетипа с присущими ему имплицитно симбиозом православия, самодержавия, народности. Фактически он накладывает средневековый трафарет на общество будущего, через который весьма рельефно проступают черты современной России. Это, по сути, является концептуальным приёмом и ещё раз подтверждает его имплицитную принадлежность этому течению. Этим приёмом он пытается, по всей видимости, опять-таки «достучаться до сердец», показать ещё раз российское «коллективное бессознательное», напомнить и предостеречь о том, насколько опасен тоталитаризм, как паранойя одного больного человека или группы людей может кардинально изменить, или предельно затормозить развитие общества, как губительно она действует на другую, отдельно взятую личность и на весь народ в целом. Одно дело ностальгически вспоминать «советский совок», живя в век интернета и новейших технологий и совершенно другое сознательно культивировать и эксплуатировать славянофильские, фундаменталистские и шовинистские настроения «русского национального типа», сетуя на потерю былого могущества. При всём этом идёт идеологическое, целенаправленное медийное воздействие на умы рядовых граждан и замалчивание нелицеприятных фактов, проблема, которая всё рельефнее проступает в современном российском обществе и которая уже открыто, отражена у Сорокина:

Включаю *чистое* телерадио. Оно позволяет видеть-слышать то, что с большим трудом смотрят-слушают по ночам наши отечественные отщепенцы. Сперва прохожусь по подполью: «Свободная слобода» передаёт списки арестованных за прошлую ночь,

рассказывает об «истинных причинах» дела Куницына. Дураки! Кому нынче сдались эти «истинные причины»... Радио «Надежда» днём молчит – отсыпаясь, гады полуночные. Зато бодрствует сибирский «Ушкуйник», глас беглых каторжан. [...] Этого «Ушкуйника», прыгающего по Западной Сибири, подобно блохе, прибирали к ногтю дважды – первый раз тамошний Тайный Приказ придавил, второй – мы. От приказных они ушли, от нас *отпихнулись* китайскими аквариумами. (Сорокин 2006 с.77-78)

Шоковая терапия Сорокина, направленная на оздоровление своих сограждан, – это своего рода его ответ на определённые общественно-политические тенденции, наметившиеся в сегодняшней России, ответ квазиморалистам, близоруко или лукаво обвиняющим его в порнографии, отступничестве от русской культуры и извращении русского языка. Знаменательным и очевидным с этой точки зрения является стилистический и семантический контраст на первой странице романа с его посвящением «Григорию Лукьяновичу Скуратову-Бельскому, по прозвищу Малюта» (Сорокин 2006 с.5), который был приближённый Ивана IV, заседал в думе и возглавлял опричный террор. Сразу после посвящения – лирическо-сентиментальный сон о коне протагониста-опричника Комяги и следующий сразу после поэтического текста сигнал его «мобиль»: «Удар кнута – вскрик. Снова удар – стон. Третий удар – хрип.», который имплицитно сразу же даёт представление о сути героя – очередного «сентиментального тигра»⁷ и возвращает нас снова к оксюморонной логике. Доказательством своевременности и необходимости сорокинского шизоанализа являются события сегодняшнего дня, уже вышедшие за пределы страны: убийство Анны Политковской, зверская расправа со священником и его семьёй в Тверской губернии, открытые угрозы в прямом эфире радиостанции *Эхо Москвы* 9 декабря 2006 (<http://www.echo.msk.ru/programs/code/>) со стороны «радиослушателей» в адрес ведущей радиопрограммы *Код доступа* Юлии Латыниной, эзотерическая, можно сказать макиавеллевская история с отравлением бывшего работника КГБ в Лондоне и многие другие примеры.

Роман написан как старинный сказ, красивым поэтическим языком, переходящим временами от хвалебно-восторженных, бравурных, зачастую подобострастных од людям, стоящим по иерархической лестнице выше протагониста, до бранно-

⁷ Метафора, которую использовал А.С.Пушкин по отношению к кумиру Французской революции Максимилиану Робеспьеру, способному ученику гуманиста Жана Жака Руссо, чувствительному политику, превратившегося в кровавого диктатора и закончившего жизнь на эшафоте.

пренебрежительного речитатива по отношению ко всем остальным, также не без привычных для сорокинских текстов пародий и аллюзий и с большим включением инородных, разных по своему жанровому, семантическому и стилистическому построению текстов. И хотя сказ этот ведётся от первого лица устами сторонника русофилии и апологета опричнины и самодержавия, ставшего своеобразным «героем нашего времени», произведение вызывает, в конце концов, самые противоречивые чувства, включая одиозную реакцию на его откровения и вместе с тем жалость к нему самому и сожаление о замкнутости «порочного круга». Сам получившийся новый тип литературного героя в лице опричника Комяги, как конечный человеческий продукт процесса гибридизации странного сорокинского симбиоза СССР времён Сталина, доперестроечной России, современного общества и Московии времён Ивана Грозного, довольно точно отражает черты «продвинутого» нынешнего русского, причём не только чиновника, но и предпринимателя. История повторяется, и мысль, выраженная когда-то Петром Чаадаевым в его «Философическом письме» облечена теперь Сорокиным в постмодернистскую форму, но суть – не изменилась. Опыт времени не оказывает особого влияния на Россию, в русском человеке есть нечто такое, что отвергает всякий настоящий прогресс, и что очередное поколение живёт для того, чтобы преподать урок лишь отдалённым потомкам (Grier 2003 p.28). Герцен назвал это письмо «выстрелом, раздавшимся в тёмную ночь» (Grier 2003 з.35). Возможно, это произведение Сорокина «разбудит» чьи-то пытливые умы и в нынешнем поколении произойдёт столь желанная трансгрессия.

Глава 5. Заключение

В первую очередь необходимо отметить, что Владимир Сорокин является представителем московского художественно-изобразительного и литературного андеграунда, и что он начал своё творчество с московской концептуальной школы, практиковавшей также приёмы соц-арта. В результате, практически все его произведения несут в себе чётко проступающие черты московского концептуализма. Однако, появившаяся позднее в стране постмодернистская эстетика, вытеснившая в определённой степени царивший в доперестроечное время соцреализм, принесла с собой новые формы специфического мировосприятия художником окружающей действительности и оснастила соответственно новыми художественными приёмами

отражения этой действительности посредством, например деконструкции соцреалистического дискурса.

Как показало проделанное исследование, большинство из представленных в этой работе сорокинских текстов может быть охарактеризован термином Линды Хатчен: «историографическая метафикция», так как каждый из проанализированных текстов тем или иным образом сам комментирует свой вымышленный статус и обнаруживает свою текстуальность. Но при этом необходимо отметить, что сам писатель Сорокин себя не комментирует, а занимает подчёркнуто «остранённую» позицию, причём не в формалистском, а в постмодернистском понимании этого концепта, как по отношению к своим героям, так и к тексту в целом. Безусловно, самым захватывающим «диалогом с прошлым в свете настоящего» являются романы *Голубое сало*, *День опричника* и *Трилогия*, которые помимо художественной ценности имплицитно несут в себе глубокую философскую, а также политическую нагрузку, отражая через диалог с прошлым и будущим сегодняшние чаяния страны и народа. Хотя нельзя отрицать вполне очевидного факта, что в целом социально-политическая ангажированность автора имплицитно присутствует во всех его произведениях, но без какой-либо попытки постулировать или навязывать некую новую универсальную истину или свою субъективную идеологическую позицию. Здесь необходимо отметить ещё раз тот факт, что постмодернистская эстетика, порой органично соединяющая элитарную и массовую культуру, и в основе своей стремящаяся стать доступной как подавляющему конвенциональному большинству, так и маргинальному меньшинству, создаёт тексты, массам большей частью непонятные, ими отторгаемые и, более того, воспринимаемые ими как оскорбление. Ярким подтверждением чему служат судебные обращения означенных масс в судебные инстанции, в частности на прозу Владимира Сорокина.

1. В романе *Очередь* Сорокин не разоблачает нравы советского общества, не исследует психологические стороны протагонистов, а как бы обыгрывает такое труднообъяснимое неподготовленному читателю явление, как советская очередь эпохи застоя, в духе концептуального искусства. Необычность данного произведения заключается в первую очередь в самой неординарности формы письма, превращённой из стандартизированного нормами соцреализма «городского» романа в бесконечный диалог, который даже визуально напоминает очередь с разнообразными вкраплениями «пустого искусства» концептуализма. То есть в данном случае Сорокин работает

концептуально уже с текстами русского классического психологического романа, переходя на гротеск и своеобразный пастиш уличной разговорной речи того периода, десемантизируя всевозможные дискурсы. Главной же особенностью является не только непривычная форма но и экспериментальная работа с контекстом и самим языком соцреализма. Он как бы накидывает временами косноязычную словесную дерюгу на костяк реально существующего советского и постсоветского явления, что как раз и указывает на концептуальный характер произведения. Необычность происходящего усиливается также с помощью новых приёмов, которые дают иллюзию регулирования внутреннего содержания не автором извне, а как бы самого по себе текста автономно изнутри. Почему очередь является атрибутом не только советского, но и постсоветского общества объясняется тем, что феномен очереди, помимо материальной нехватки товаров в доперестроечной России, напрямую связан с коррупцией. Если в советские времена наиболее коррумпированным элементом советской системы была всем известная своим «блатом» и «дефицитом» советская торговля, то в постсоветском обществе этот акцент сместился на высшие эшелоны власти, то есть на чиновничий аппарат, а также получивших почти неограниченную власть при Путине силовые структуры.

2. Роман *Тридцатая любовь Марины* – своего рода симбиоз литературных жанров, который начинается как самодостаточный городской роман, постепенно трансформируясь затем в производственный роман эпохи застоя, и, в конце концов, превращаясь в типично соц-артовско-концептуальный текст на его последних сорока страницах, с присущими этому направлению политическими лозунгами, культурными мифами и газетными клише советского времени. Михаил Эпштейн (2005 с.98) считает, что «Именно соц-арт более, чем все другие направления в советской литературе 60-х – 80-х годов – ”деревенское”, ”городское”, ”исповедальное”, ”мифологическое”, – унаследовал основные, ”родовые” черты социалистической эстетики, такие, как любовь к идеям, схемам, концептуальным обобщениям, сознательную цитатность и вторичность» и далее на с.100 характеризует сорокинские романы *Норма* и *Тридцатая любовь Марины* как «собственно соц-арт». Хотя уже данную работу мастера можно отнести к эстетике постмодерна, потому что в этом тексте Сорокин скорее производит деконструкцию соцреалистического, а также диссидентского дискурсов, а возможно и самого соц-арта, растворяя в финале тело текста в бесконечном потоке неидентифицируемых газетных передовиц времён Брежнева. Роман откровенно

затрагивает множество проблем советского общества, на которые тогда были наложены молчаливые табу, как то: гендерная, идеологическая и политическая инаковость. Он подвергает в финале свой, по сути, концептуальный роман полной асимволизации и асемантизации, намеренно утрируя черты «производственного» романа и проводя, в конце концов, деконструкцию не только соцреалистического, но и диссидентского дискурсов, демонстрируя одновременно тоталитаристскую составляющую нормативного письма. Можно с полной правомочностью констатировать, что Сорокин постоянно находится в движении, в творческом поиске, и что он интуитивно или сознательно неуклонно эволюционирует вместе с бурно развивающейся эстетикой постмодернизма.

3. Роман *Сердца четырёх* явился, пожалуй, первым из представленных здесь в хронологическом порядке ярко выраженным абсурдистским произведением Сорокина, что вкупе с шоковым характером осуществляемой им деконструкции всё того же социалистического реализма заставило российских литературоведов заговорить об «истерике стиля» и «гниении стиля» (Скоропанова 2004 с.262-266), обвиняя его в использовании одного и того же приёма, будучи разнообразным тематически и жанрово. Об этом много написано и сказано, но справедливее будет назвать такой новый шокирующий стиль – индивидуальным писательским стилем уже зрелого постмодерниста Сорокина, который позволяет ему смешивать фекально-садистско-орально-каннибальскую тематику с безграничной жестокостью в сочетании с вполне привычными, традиционными правилами письма. Такое неожиданное смешение успешно вписывается в эволюционное движение от классической аристотелевской логики, от античной философии, от общепринятых этических систем античной философии к «генеалогии морали» Ницше, как основополагающей концепции постмодернистского подхода к этике. То есть писатель в полной мере осваивает приёмы, методы и мировоззрение в целом в русле новой, постмодернистской эстетики, включая её оксюморонную и абсурдистскую логику.

В данном романе, как это явствует из проведённого анализа, Сорокин как бы сам имплицитно проявляет острую рефлексию к происходящим в реальной жизни событиям, сопряжённую с отчаянием, что и приводит его самого в результате к абсурду. Пересматривая аристотелевскую логику, а также классические концепты морали и этики, он создаёт художественными средствами свой мир абсурда, где

воображаемое существует параллельно с реалистическим. В процессе такого творчества он до предела наполняет этот искусственно им созданный ирреальный мир всевозможными перверсиями для того, чтобы вызвать у читательской аудитории шок, который воздействует на её коллективное бессознательное, возможно видоизменяя и постепенно трансформируя индивидуальное бессознательное реципиента. Ведь аристотелевский катарсис в условиях новой эстетики мира сильных эмоций и больших страстей действует, по утверждению научных источников, облагораживающе и оздоровительно.

4. В *Голубом салe* Сорокин перешёл к деконструкции русской классики, разбив метанарратив «великой русской литературы» о мелкие нарративы клонов её составляющих, виртуозно сымитировав стилистику, тематику и письмо семи крупнейших писателей: Толстого, Чехова, Набокова, Пастернака, Достоевского, Ахматовой и Платонова и показав в финале книге полную никчёмность писательского метанарратива. Сорокин жонглирует в романе не только «братьями по перу», но и государственными деятелями, подвергая деструкции другой большой метанарратив – метанарратив самодержавной власти с её производной – деспотизмом или тоталитаризмом. Но если продукт деконструкции – пресловутое «голубое сало» – продолжает существовать, несмотря ни на какие деструкции, и даже превращается в виртуальном будущем в предмет индивидуальной трудовой деятельности с конкретным руководством к его применению (Сорокин 2002 с.339), то второй метанарратив терпит полное фиаско, подвергшись деструкции без последующей реконструкции. Выжившего Сталина принимать в качестве реконструкта нельзя, потому что своему удачному воскресению и перенесению в будущее он обязан тому же самому «голубому салу» подопытных «скрипторов», тем более, что в этом будущем он является не фигурой власти, а, судя по всему, чуть ли не самым низшим фигурантом в тамошней иерархии.

Роман перенасыщен смехом, постмодернистской иронией, травести и пастишем, то есть почти всеми атрибутами постмодернистского дискурса. Этим произведением Сорокин ещё раз доказал, что он не только имитатор русской классики, а серьёзный, думающий, постоянно экспериментирующий и совершенствующийся с каждой новой работой писатель. Это подтверждается его действительно виртуозной техникой письма и проявляемым при этом богатым творческим воображением, умением видеть метафизику жизни и способностью облечь её в слова, вводя невероятное количество

неологизмов, причём таких, которые быстро воспринимаются и перенимаются интеллектуальной средой. Выступление же т.н. «передовой» молодёжи против книги *Голубое сало* показало лишний раз общий упадок и огромные зияющие дыры в образовательной системе современной России, что явилось результатом чудовищного расслоения общества, а также меркантильную составляющую политически ангажированной элиты в условиях жёсткой вертикали власти и общего бесправия. Сорокин не посягает на историю или на честь России, как это вменяют ему в вину его обвинители, он её придерживается и использует в качестве своего рода травестийного свидетеля редукции марксистско-ленинских или гегелевских идей. Но это всё – «дела земные», иногда человек должен уметь «подняться над суетой», что и сделал Сорокин в своём следующем романе, который по праву можно назвать философским трактатом в условиях постмодернистской эстетики.

5. При поверхностном прочтении всех трёх романов *Трилогии: Лед, Путь Бро и 23000* с первого взгляда создаётся впечатление, что Сорокин обратился к мифотворчеству, но это ошибочное или упрощенное до предела представление. Потому что в данном случае он использует миф в постмодернистском, эклектическом контексте, порой разворачивая основную парадигму трилогии на 180 градусов, или совершая, как маятник Фуко, колебательные движения между этикой античной философии и принятой на вооружение постмодернизмом мировоззрением и философией Фридриха Ницше. В хронологически первой книге *Лед* присутствует, как бы по инерции, множество сцен насилия, но при этом можно с полной ответственностью констатировать, что Сорокин не пропагандирует и не оправдывает насилие, а использует его для развенчания несостоятельности любой идеи, доведённой до абсолюта; идеи, требующей жертвоприношения от всех и вся. В трилогии отсутствует чёткая грань между добром и злом, между справедливостью и несправедливостью, акценты постоянно смещаются то в одну, то в другую сторону.

Но если основная парадигма трилогии эксплицитно представлена в виде мифа, то имплицитно Сорокин затрагивает множество философских, моральных и этических аспектов. В первую очередь он обыгрывает в постмодернистском ключе извечный философский вопрос, что первично – дух или материя. Как известно, идеология советской России базировалась на марксистско-ленинском мировоззрении «научного материализма», основу которого составляет посылка, что материя первична, а

духовное, идеальное – вторично. Данной работой не предусматривалась защита или разоблачение этого концепта, хотя было отмечено, что материализм был чисто идеологической конструкцией, которая лишь теоретически абсолютизировала первенство материи, а на практике уничтожала его. Существует прямо противоположное этому воззрение – идеализм, которое ориентировано на первичность духовного в существующем мироустройстве и миропонимании. Именно эти бинарные оппозиции философских концептов разрабатывает Сорокин в своей трилогии в травестированном виде. Братья Света, так же, как и легитимные власти в *«стране Льда»* и в *«стране Порядка»*, доводят каждый свою идею до абсурдности: все они перемалывают человеческую материю в невероятных количествах, миллионами, во имя торжества «идеального», «духовного», «гармоничного». Однако абсурдное мышление и поступки сорокинских героев противостоят модернистскому рационализму и постмодернистскому эстетизму самого автора, как бы непреднамеренно разворачивая и подталкивая читателя к восприятию новой нравственно-этической концепции – маргинальности. Без какой-либо претензии на истинность и универсальность, без навязывания своих идеалов и принципов, руководствуясь только собственным мироощущением, Сорокин создал нечто совершенно новое, ни на что не похожее и невероятно глубокое по своему содержанию и внутренней энергетике. Сделал он это не с помощью набора постмодернистских приёмов, не имитируя стилистику и концепт произведений других корифеев литературы, как это делают писатели-эпигоны, для которых с Перестройкой и Интернетом открылась зелёная улица для мимикрии (один Самиздат в библиотеке Машкова чего стоит), а обладая действительно специфическим мировосприятием и особым «шизоидным», «аутистическим мышлением».

Как было отмечено выше, Сорокин обращает в этом случае своё внимание на глобальные проблемы современности, в том числе, в первую очередь, на проблему терроризма, в какой бы форме он не выступал, на уровне простого человека или на государственном или даже космогоническом уровне, а также не менее важную проблему отношения человека и общества не только в историко-культурном контексте России, но и в силу крайне усилившейся неравномерности социально-экономического, политического, научно-технического, демографического, экологического и культурного развития в рамках всего человечества. Иногда даже возникает впечатление, что Сорокин сам ощущает себя в некотором роде «террористом»,

безжалостно подрывая незыблемые постулаты, устоявшиеся веками традиции и низвергая авторитеты.

Переписав один и тот же сюжет трижды, Сорокин опять-таки имплицитно вернулся к поднимаемой им ранее в романах *Норма* и *Роман* теме эпигонства. Хотя в данном случае представляется нелепым называть его эпигоном, поскольку имитировал он сам себя, используя, однако, самые непредсказуемые даже с позиции постмодернизма взаимоисключающие источники вдохновения, и сделал это настолько талантливо и с такой богатой философско-этично-моральной аранжировкой, что просто исключает возможность назвать трилогию эпигонством. Проблематизируя имплицитно имитирование любого продукта, он ещё раз подтвердил мудрость старинной французской присказки, что всё «новое – это хорошо забытое старое» (Виндгольц 2004 с.323), но истинным творчеством является только тот продукт, который действительно был пропущен посредством метафорического шизоанализа через «душу», обладающую, к тому же, способностью своего собственного видения мира.

6. Перенеся дискурсивно время действия романа *День опричника* в будущее и травестируя своих героев средневековыми аксессуарными, Сорокин фактически в гротескной форме передаёт атмосферу и события настоящего дня. Используя пастиш, то есть, организуя текст в виде намеренно эклектичной конструкции семантических и жанрово-стилистических отрывков, он производит деконструкцию понятия существующей сегодня в России «вертикали власти», а также деконструкцию идеи избранности и элитарности. Убивая в конце книги по собственному распоряжению государя-самодержца его же зятя, графа Урусова, буквально за день до этого находящегося на самых высших должностях государства российского, руками разгулявшихся опричников, Сорокин подвергает даже скорее обе эти коннотации полной деструкции, тем самым окончательно дискредитируя философию сверхчеловека Ницше и нефеодальную структуру сегодняшней России. Посредством этого он завершает деконструкцию философской основы самого постмодернизма и продолжает дальнейшую работу над деконструкцией русских архетипов.

Подытоживая всё вышесказанное, необходимо обобщить эволюционные составляющие творчества Владимира Сорокина. Он не просто деконструирует основные жанры и стили классической литературы, а также литературы модернизма и соцреализма, а

подвергает их иногда полной деструкции без последующей реконструкции, хотя в каждом своём новом произведении ностальгически возвращается к этой тематике и обыгрывает её в новом ракурсе. В первых двух романах Сорокин сделал первые «робкие» шаги в деполитизации социального дискурса того времени способами концептуального искусства, посредством десемантизации и десимволизации. Начав имплицитно в *Сердцах четырёх* и *Голубом сале* другую деструкцию, но уже не в литературе, а в социально-политической сфере, Сорокин блестяще её продолжает в своей трилогии и в *Дне опричника*. Подвергая деконструкции основополагающие философские принципы постмодернистской эстетики, он своими последними четырьмя романами деконструирует и сам постмодерн с его и без того эклектичной структурой. Он не просто травестирует современную метафизику, но глубоко, в некоторых случаях почти метафорически шизофренически пропускает всю современную онтологию через себя и предлагает в итоге современную метафизику жизни и соответствующий ей литературный дискурс в системе своих таких неординарных координат, всё больше расширяя матрицу своего присутствия в современной литературе, не переставая шокировать и удивлять. Он смело экспериментирует с различного рода коннотациями, не ограничивая круг своих интересов узкими рамками одного дискурса, а охватывает широкий спектр метафизических дискурсов, затрагивая своим творчеством самые животрепещущие темы сегодняшнего дня как российского, так и мирового сообщества.

Глава 6. Цитируемые источники

Печатные источники

Абсурд и вокруг, сост. Ольга Буренина, 2004. М: Языки славянской культуры.

Айрапетян, Вардан, 2001: *Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски*. Москва: Языки славянской культуры

Ашукин, Н.С., Ашукина, М.Г., 1987: *Крылатые слова*. Москва: Художественная литература

Бобринская Е.А., 1994: *Концептуализм*. Москва: ГАЛАРТ

Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов, н.ред. Славкин, В.В., 2006: Москва: Филологич. Общество «Слово», издательство Эксмо

- Виндгольц, Александр, 2004: *К слову сказать... Словарь афоризмов, литературных, публицистических и фольклорных контекстов*. Новосибирск: Сибирское университетское издательство
- Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, гл.ред. Цурганова, Е.А., 2004: Москва: INTRADA
- Курицын, Вячеслав, 2001: *Русский Литературный Постмодернизм*. Москва: ОГИ
- Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н., 2006: *Современная русская литература*. Том 2: Москва: ACADEMIA
- Мифологический словарь*, гл. ред. Мелетинский, Е.М., 1991: Москва: «Советская Энциклопедия»
- Ницше, Фридрих, 1990: *СОЧИНЕНИЯ в двух томах*. Москва: Мысль
- Новейший философский словарь*, гл.ред. Грицанов, А.А. , 2003: Минск: Книжный Дом
- Полевой, В.М., 1991: *Малая история искусств. Искусство XX века. 1901-1945*. Москва: Искусство
- Постмодернизм. Энциклопедия*, гл.ред. Грицанов, А.А., Можейко, М.А., 2001: Минск: Интерпрессервис
- Скоропанова, И.С., 2004: *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта: Наука
- Скрынников, Р.Г., 1992: *Царство террора*. Санкт-Петербург: Наука
- Сорокин, В., 2002: *Голубое сало*. Москва: ООО «Издательство Ад Маргинем»
- Сорокин, В., 2006: *День опричника*. Москва: Захаров
- Сорокин, В., 2002: *Лёд*. Москва: ООО «Издательство Ад Маргинем»
- Сорокин, В., 2002: *Собрание сочинений*. 3 тома. Москва: ООО «Издательство Ад Маргинем»
- Сорокин, В., 2006: *Трилогия*. Москва: Захаров
- Сумерки богов*, ред. Яковлева, А.А., 1989: Москва: Издательство политической литературы
- Фолта, Я., Новы, Л. 1987: *История естествознания в датах*. Москва: Прогресс
- Холмогорова О.В., 1994: *Соц-арт*. Москва: ГАЛАРТ
- Цветаева, Марина, 1984: *Сочинения в двух томах*. Т.1. Москва: Художественная литература
- Шром, Н., 2005: *Литература современной России 1987-2003*. Москва: Абразив
- Эпштейн, М., 2005: *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа
- Юнг, К.Г., 2006: *Очерки по психологии бессознательного*. Москва: COGITO CENTRE

Eagleton, Terry, 2004: *After Theory*, New York : Basic Books

Grier, Philip T., 2003: "The Russian Idea & the West". In: Bova, Russell (red), *Russian & Western Civilization. Historical & Cultural Encounters*, London: M.E.Sharpe

Hirsch, E.D., 1978: *The Aims of Interpretation*. Chicago & London: The University of Chicago Press

Hutcheon, Linda, 2000: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge

Lyotard, Jean-Francois, 1979: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit

Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P., 2005: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. (fifth edition). UK: Longman

Sim, Stuart (editor), 2005: *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, (second edition). Great Britain: MPG Books Ltd

Strömquist, Siv, 2005: *Uppsatshandboken*, (tredje upplagan). Uppsala: Hallgren och Fallgren

Uffelmann, Dirk, 2006: Led tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism. In: Lunde, Ingunn & Roesen, Tine (red), *Landslide of the Norm. Language Culture in Post-Soviet Russia*, Bergen

Wolfreys, Julian (editor), 1999: *Literary Theories. A Reader & Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Интернет- источники

Бердяев, Николай. «Русская идея». Взято 2007-07-29 с вебстраницы: <http://orel.rsl.ru/nettext/russian/berdyaev/rus%20idea.htm>

Беседа писателя Владимира Сорокина и философа Игоря Смирнова о конце века сего. Взято 2007-02-02 с вебстраницы: http://www.nietzsche.ru/around/a11_1.htm

Генис, Александр. «Страшный сон». Взято 2006-09-14 с вебстраницы: <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.081703.asp>

Джеймисон, Ф. *Постмодернизм и общество потребления*. Взято 2006-10-16 с вебстраницы: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm

Интервью Леонида Парфенова с Владимиром Сорокиным. «История возвращается не только в виде фарса». Взято 2007-02-21 с вебстраницы: <http://www.runewsweek.ru/rubrics/?rubric=society&rid=1575>

Интервью Бориса Соколова с Владимиром Сорокиным. Взято 2006-10-22 с вебстраницы: <http://www.grani.ru/Culture/Literature/m.76583.html>

Интервью Александра Неверова с Владимиром Сорокиным. «Прощай концептуализм». Взято 2006-10-26 с вебстраницы: http://www.itogi.ru/Paper2002.nsf/Article/Itogi_2002_03_18_14_4206.html

Интервью Софьи Широковой с Владимиром Сорокиным. «Мой День опричника – это купание авторского красного коня». Взято 2006-09-05 с вебстраницы: <http://izvestia.ru/reading/article3096020>

Интервью Михаила Визеля с Владимиром Сорокиным. «Я покрываю бумагу буквами». Взято 2006-10-22 с вебстраницы: <http://www.knigoboz.ru/news/news2913.html>

Латынина, Юлия (2006). Код доступа. Радио Эхо Москвы. Взято 2006-12-12 с вебстраницы: <http://www.echo.msk.ru/programs/code/>

Липовецкий, Марк. «Голубое сало поколения, или два мифа об одном кризисе». Взято 2006-09-11 с вебстраницы: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/lipovec.html>

Недель, Аркадий. «Доска трансгрессий Владимира Сорокина: сорокинотипы». Взято 2006-10-28 с вебстраницы: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj56/nedel.html>

Смирнов, Игорь. «Видимый и невидимый миру юмор Сорокина». Взято 2006-10-22 с вебстраницы: <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/mp10-7.htm>

Смирнов, Игорь. «Владимир Сорокин. Путь Бро». Взято 2006-10-22 с вебстраницы: <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/smi34.html>

Смирнов, Игорь. «Оскорбляющая невинность». Взято 2006-09-05 с вебстраницы: <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/mp7-10.htm>

Benson, Ophelia & Stangroom, Jeremy. "Postmodernismen raserar vårt kunskapsarv." Взято 2007-06-12 с вебстраницы: http://www.axess.se/svenska/2007/05/tema_benson_stangroom.php