

ТЕРРОР ТЕКСТА ИЛИ ТЕКСТ ТЕРРОРА: К ПРОБЛЕМАТИКЕ ТЕЛЕСНОСТИ У ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

ИКУО КАМЭЯМА

1. О ТОТАЛИТАРНОМ, ИЛИ О ВНУТРЕННЕЙ РАНЕ СОРОКИНА

На литературной сцене постперестроечного времени появились несколько выдающихся писателей, но не было более скандального, чем Владимир Сорокин. Многие консервативные критики категорически резко относились к радикализму его текстов, полных мотивов насилия, секса, скотоложства и гомосексуализма. Но с другой стороны, уже в начале 80-х годов ранняя зрелость его таланта привлекала внимание в частности со стороны критиков постмодернистской школы, и его называли “жестоким талантом” (Б. Гройс) и “монстром современной русской литературы” (В. Ерофеев).

Благодаря буковской премии, впервые присужденной в России в 1992 году, имя Сорокина привлекло всеобщее внимание. Несмотря на то, что премия предназначена для награждения лучшего романа, опубликованного в предыдущем году, роман Сорокина “Сердца четырех” попал в шортлист в виде рукописи. Хотя он в результате не получил премию, включение в шортлист дало Сорокину определенное право литературного гражданства. А в 1994 году один за другим были опубликованы два романа “Норма” и “Роман”, написанные накануне перестройки, и последний опять выдвигался в шортлист Букера, уже пятого. Эти два проблемных романа в значительной степени перешли границы существовавшей традиции романного жанра. Особенно – “Роман”, имеющий потрясающую структуру: две трети его проникнуты классическим стилем в духе Тургенева, а в финале переплетены темы и образы насилия и убийства и т.д. В последние годы казалось, что средоточие писательской деятельности Сорокина сместилось в кино и драму, но в 1999 году, после 8-летнего молчания, вышел в свет новый роман “Голубое сало” и вызвал бурные споры «за» и «против».

Тем не менее, имя Сорокина было шокирующим не только по наполняющим его тексты мотивам и образам насилия и секса. Его высказывания, относящиеся к критической ситуации в России и проникнутые сугубо релятивистским воззрением, охотно цитировались в газетах и журналах. Но позиция Сорокина, на первый взгляд идентичная его политической апатии, была выявлением его внутренней нигилистической жадности, поглощающей всякие идеологические взгляды и нейтрализующие их.

Хладнокровное отношение к политическим проблемам вообще означало для него дистанцирование от иерархии этических ценностей: также в литературе он отказался от всяких этических критериев по отношению к человеческим поступкам. Если обобщать его взгляды, то можно было бы сформу-

лизовать так: “от этики к эстетике”. Но, как ни любопытно, его эстетика скрывает в себе полную грубость дикость, и иерархия ценностей становится объектом его садистской алчности, которая приводит к разрушению и уничтожению ценностей. Примером этого служит ранний рассказ “Возможности”. В сентябрьский холодный вечер человек возвращается домой. Автор изображает одинокую, престранную церемонию “разрушения”.

“... Снять штаны, не снимая пальто? Поставить закипающий чайник в холодильник? Положить штаны на зажженную плиту ...”

(Сорокин:1-570)

Поступки, перечисляемые здесь, производят удивительный эффект, благодаря тому, что они – не реальные, а, скорее, потенциальные поступки “возможного”. Эти контрасты, бессмысленные по здравому размышлению, имеют общее с “истощением” в батаевском понимании. В этих фиктивных поступках героя прослеживается тончайшая логика бессознательности, которая оказывает сильное воздействие на воображение читателей.

Сорокинский текст, разрушающий всякие границы и этические запреты, не коснулся личных отношений. Ругань со стороны консервативных критиков в большинстве случаев предопределялась отождествлением героя с автором, то есть текста с действительностью. А Сорокин всегда предупреждал, что “наш круг – это не богема”, и вел вполне добропорядочный образ жизни.

“Мы всегда понимали культуру как прежде всего культуру поведения человека. <... Главное, что именно этическая сторона у нас всегда довольно традиционная”. (Сорокин: 1-14)

На фоне подчеркивания его этической позиции проявляется идея, что именно этот разрыв представляется сущностью концептуализма как культуры.

Разрыв с внешним миром или отступление от мира приводит, прежде всего, к одержимости идеей абсолютности текста и идеей абсолютизации текста.

“Я разделяю этику и эстетику. <... Литература – это чисто эстетическая сфера, как картины, как глиняная посуда, это мертвый материал, просто бумага и типографская краска”. (Сорокин: 1-10)

Таким образом, из текста Сорокина, кажется, исключается всякое субъективное вовлечение в чужое “я”. Можно считать, что следующие слова Гройса относятся к такому “одиночеству” Сорокина.

“Он (Сорокин) не смешивает “свое” и “чужое” в карнавальном экстазе, добиваясь “разрушения границ” и слияния в мистерии и в искусстве того, что в жизни разделено...” (Гройс: 1-92)

Абсолютность текста, или абсолютизация текста объясняется позицией отождествления литературного текста с мертвым материалом. Но при этом нужно иметь в виду, что такая позиция играет роль щита, защищающего этическую позицию писателя. В России в течение последних двух столетий

литература обещала читателям своего рода религиозное спасение, вследствие чего граница между текстом и реальностью была беспредельно размыта.

Второй момент разрыва с миром – своеобразный станс по отношению к культуре советского времени, к художественной культуре тоталитарной эпохи. В самом деле: среди московских концептуалистов никто так открыто не объявил о своей симпатии к искусству и культуре тоталитарного времени, как это сделал Сорокин.

“Фашизм и русский коммунизм интересуют меня не как явления массового психоза, а именно как культурные феномены”. (Сорокин: 1-115)

Но здесь чувствуется разногласие с писательской позицией самого автора, так как интерес к культурному проявлению тоталитаризма, собственно, нельзя отделить от интереса к явлению массовой психологии.

Тогда, что в Сорокине порождает тягу к тоталитарному режиму и его культуре? В интервью он признает такой интересный факт.

“Я чувствую себя телом, которое с детства подвергалось некоей репрессивной обработке. <... Мир людей был чудовищен. <... Все давило и ломало”. (Сорокин: 1-13)

Сорокин здесь неопределенно говорит о своей “травме”, полученной в прошлом. Но он не ограничивает ее причину рамками общества советского тоталитаризма. Сорокин скорее хочет признать, что самое существование мира тоталитарно независимо от всяких его предположений. Именно с того момента, как он пришел к этому осознанию, думается, смысл мира и “чужих людей” для него существенно изменился. Поскольку мир сам тоталитарен, как он ни относится к нему, нельзя назвать Сорокина тоталитаристом. Здесь только остается формула связи мира с ребенком.

“Как-то я выступал на конференции по психоэтике в Мюнхене, и сказал, что благодарен своим детским травмам и репрессивному обществу. Потом было что-то вроде банкета, и я поднял тост за Сталина как создателя репрессивного механизма, благодаря которому я состоялся как писатель. Это без иронии”. (Сорокин: 1-13)

В цитированных выше словах “без иронии”, надо признать, заключается определенное положительное отношение к сталинской культуре. Они ни в коем случае не могут служить ее отрицанием. Но самое важное – в высказывании Сорокина лежит осознание, что душевные раны, нанесенные тоталитаризмом, только им и исцеляются. Иначе говоря, его высказывание по поводу советского тоталитаризма мотивировано весьма личной целью своего душевного исцеления. Мне кажется, что в романе “Тридцатая любовь Марины”, наверно, скрывается это важная тема о тоталитарном как способе исцеления травмы. Марина, которая склонна к бисексуальности, имея физическое сближение с диссидентами, исцеляет их одиночество, но отказывается от них идеологически, сближается с активистами компартии, и достигает экстаза под музыку советского гимна. Бегство от страха жить в одиноче-

стве тоталитарного общества: сама спасительница Марина находит спасение в тоталитарном коллективе, вовлекаясь в него. Но здесь надо заметить, что тоталитарное общество, выталкивающее Марину в одиночество, – это уже не советское общество, а более универсальное. Таким образом, Сорокин за функцией тоталитаризма как терапии видит более мощную культурную систему, функционирующую в качестве терапии.

На основе взгляда на феномены советского общества лежит душевная готовность принимать всякие идеологии, сохраняя с ними равную дистанцию (“Я могу найти наслаждения в любых текстах”). И с таким осознанием абсолютной положительности воспринимается социалистический реализм как своеобразная эстетическая система. Приводя в пример “Краткий курс ВКП (б)” Сталина и фильмы Пыррева и т.д. Сорокин говорит:

“Тоталитаризм – это такой диковинный цветок, который очень редко цветет. Меня привлекает идея выхода за рамки человеческой природы, утопическая затея ее изменить. Ведь постоянно шла речь о воспитании нового человека. Интересно, насколько человеческая природа оказалась устойчивой”. (Сорокин: 1-16)

В выражении “диковинный цветок” мы находим непоколебимый и скрытый соблазн святости, которая присуща тоталитарному искусству и которая очаровывает Сорокина своей “диковинностью”. Здесь нет иронии, но зато есть стратегия самовыражения. Это стратегия другого подхода к оценочному критерию тоталитарной культуры, которая не оценена как «красота» с точки зрения традиционной эстетики. Это критерий с точки зрения “редкости” и “любопытности”.

Также нужно обратить внимание на то, что склонность Сорокина к тоталитарной культуре исходит от его пессимизма, обнаруженного в словах “нельзя изменить сущность человека”. С этим пессимизмом Сорокин начинает утверждать, что у него есть право защитить тоталитарную культуру. Для него она не что иное как терапия его раны, и для мировой истории культуры она должна быть осмыслена “диковинной” своей необычностью и неповторимостью. Но в его поддержку тоталитарной культуры ни в коем случае не вмешивается этический взгляд на добро и зло. Никаких различий нет между снами о тоталитарной утопии и поступками, перечисленными в рассказе “Возможности”. С точки зрения “отступления от человеческой сущности” можно сопоставить утопичные проекты Сталина и поступки героя, как “поставить закипающий чайник в холодильник” и “положить штаны на зажженную плиту” в одной плоскости. В этом смысле для Сорокина тоталитарная культура именно культура “возможности”, и как ни кажется она гротескной, здесь заключен несравненный смысл осуществленной утопии.

В результате оказывается, что цитированные выше высказывания Сорокина, отражающие хаотическое общество постперестроечной России, шли против течения времени, окрашенного одним цветом квазидемократии. Но здесь мы хотим заметить, что их антидемократическое содержание могло

быть существенной критикой против “новой” капиталистической культуры “новой” России. И его вызывающая поза, кажущаяся иногда анахронической, не была только позой. Потому что, уже в данный момент написаны почти все тексты и в глубине времени зародилась его преопасная литература, которую никак не сравнить с радикальными словами в интервью. Сорокинские тексты позволяли людям почувствовать дух времени и выражали, как язык новых “возможностей”, инстинкт истории.

2. ТЕРРОР ПРОТИВ ТЕКСТА: ВСЕСИЛИЕ И СМЕРТЬ АВТОРА

Сущность эстетики Сорокина можно сформулировать как попытку установить всесилие текста, нарушив границы этики и предполагая допущение всяких “возможностей” литературных форм. Сущность философии концептуализма также состоит в том, что текст окончательно должен исключить автора. В жанре литературы это значит, что отсутствует субъект, принимающий на себя ответственность повествования. У Сорокина доминирует субъект коллективного повествования или, иначе говоря, стремление повествовать целое мира как оно есть. Это стремление более или менее апокалиптическое, потому что апокалипсис – прежде всего искусство, где автор заранее приговорен к смерти. Тогда какое положение означает смерть автора? Вот пишет Гройс:

“Если Бахтин описывает поэтику Достоевского как направленную на установление равноправия между автором и героем, то Сорокин инсценирует, как кажется, окончательную победу автора над героем: герой уничтожает все, что может быть описано, – затем себя самого как объект описания”. (Гройс: 2-438)

Окончательное торжество автора или его смерть? Но структура текста Сорокина не так проста, как пишет Гройс. Хотя автор может стать победителем над текстом, но не всегда гарантировано его окончательное торжество над его героями, тем более, это не становится свидетельством всесилие автора. Скорее, Сорокинский текст можно определить таким местом, где обнаружена трещина раскола этих двух начал: всесилие автора и смерть автора. Приведем пример, свидетельствующий о смерти автора. В романе “Очередь” автор машинально “цитирует” разговоры людей, стоящих в очереди, не показывая их и даже не определив имен действующих лиц. Автор здесь отождествляется с пишущей машинкой и увлекается описанием происходящих действий. Эта картина напоминает дешифровку магнитофонной записи толпы. Весь текст состоит из прямой речи, и в нем нет авторской речи. Сюжета здесь тоже нет, и просто повторяются разные второстепенные моменты, связанные с текстом как таковым: повторы, перечисление, молчание и т.д. Здесь есть намек на возврат к своего рода кинематографическому реализму и всестороннее подчинение абсолютной действительности.

С точки зрения методологии в “Романе” четко прослеживается процесс превращения повествовательного пространства: от объема трехмерного измерения к двумерной поверхности. Вместе с тем здесь чувствуется переход от нарратива означаемых к нарративу означающих. Нарратив означаемых значит путь к всемогуществу автора и нарратив означающих есть путь к смерти автора. Собственно говоря, нарратив состоит из функции означаемых, но в “Романе” язык, имеющий функцию описания действительности, сам собой превращается в язык, создающий самую действительность. Этот процесс ярче всего виден в описании Татьяны, жены Романа, которая искренне выражала свою любовь к Роману, но в момент, когда она, повинувшись мужу, принимает участие в коллективном убийстве людей деревни, превращается в своего рода вещь, не говорящего робота, двигающегося по поверхности текста. Если сравнить это с кино, оказывается, что здесь возникает возвратное движение от звукового фильма к немому кино. С другой стороны, жители деревни, которых убивают Роман и Татьяна, ужасно покорны своей судьбе, символизируемой главным героем Романом. Они тоже становятся двумерными существами и черно-белыми теньями. Эта сцена сильнее всего вызывает ассоциацию с пленниками в концлагере.

Процесс движения от трехмерного пространства к двумерной поверхности прослеживается и в стилистике. Здесь одновременно и параллельно возникает двойной террор против текста: террор против тел героев и против языка. Поступки Романа, убившего свою жену, изображены посредством вереницы простых предложений, лишенных структурных сложностей. Они состоят только из подлежащих и сказуемых. Исключены всякие психологические изображения героя, и сам текст постепенно теряет свою пространственную глубину и в конце превращается в буквы как таковые. Смерть Романа в финале романа намекает на смерть романного пространства как трехмерного.

“Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся.
Роман пошевелил. Роман дернул. Роман умер”. (Сорокин: 2-356)

В сборнике рассказов “Первый субботник” также есть несколько примеров, где прямая речь играет весьма существенную роль. Один из его типичных примеров – сказ главного героя рассказа “Кисет”, в котором автор извне изображает героя без всяких субъектных эмоций. Здесь выдвигается на первый план прямая речь, лишенная авторского контроля, и этим подробно изображается фигура рассказчика, начиная с психологического колебания до афазийского жеста. Стиль текста до предела разрушается, что приведет к смерти автора и к торжеству реалии.

Тем не менее, смерть автора оказывается маской, скрывающей всемогущество автора. Скорее, они, собственно, могут быть совмещаемы, потому что его (автора) контролирует другой персонаж (именно писатель), имеющий имя «Сорокин». Сформулируем эту взаимосвязь:

1. смерть автора – торжество реалии – восстановление тотальности – “Очередь”
2. всесильие автора – смерть реалии – террор против текста – “Роман”

Всесильие автора не всегда означает абсолютную свободу в составлении и строении сюжета и стилистике. Это не стоит названия “всесильия”. Насколько автор имеет в виду читателей и продолжает диалог с ними хотя бы в глубине сознания, текст никак не может избавиться от предрешений автора. Чтобы автор стал всесильным, прежде всего он должен всецело освободиться от нарратива. Тогда что значит освобождение от нарратива? Вот что говорит Сорокин.

“Для меня проблема читателей снята раз и навсегда”. (Сорокин: 1-10)

Второе условие, чтобы достичь освобождения от нарратива – это террор против сюжета с высоты бога. Как известно, прием коллажа, присущий московским концептуалистам, был и для Сорокина самым могучим оружием для террора против текста. Террор против текста здесь исполняется в двух планах: во-первых, в плане языкового нарушения от уровня слов до стилистики, и, во-вторых, в плане нарушения нарратива. Для Сорокина окончательное торжество автора должно осуществиться всесторонним террором против текста. Прямо говоря, это обнажение всего, что обычно зачеркивается “нормальными” писателями (кстати, по Сорокину один из самых нормальных писателей – это Набоков). Нормальные писатели всегда имеют в виду психологию и менталитет читателей. Но Сорокин идет совсем другими путями. У него все обнажается. Такова сорокинская поэтика “отвратительного” или шока как прием. Но Сорокин сам, прибегая к насилию над текстом, замыкается в одиночестве властелина. Какой бы классической и ясной виртуозности ни достиг его текст, Сорокина всегда мучает божественное предельное одиночество. Почему? Потому что у него всегда сохранено право террора и насилия, осуществляющего моментально его желание. Разумеется, здесь речь идет не о его личной жизни, а о тексте.

Рассмотрим следующий этап террора против текста.

3. ОТСЕЧЕНИЕ, ИЛИ ЧАСТЬ ТЕЛА КАК МИРОВАЯ ТРАГЕДИЯ

Как писал Рьклин, у Сорокина появление телесного образа всегда возникает неожиданно, как взрыв вулкана. Само появление, с одной стороны, неожиданное, но, с другой стороны, основывается на тончайшей логике и интертекстуальной подкладке. Приведем пример из ранних рассказов.

В рассказе “Любовь” любовный эпизод главного героя (Степана) и его любимой (Валентины) пересказывается пожилым рассказчиком. В начале он подробно рассказывает о своей личной истории до поступления в вуз. Но потом повествование внезапно прерывается и появляется многоточие “...” через 2 страницы, и когда снова начинается повествование, там уже развер-

тывается совсем гротескная и непонятная сцена, где 3 человека (включая и рассказчика) возятся перед странной машинкой. Рассказ заканчивается самоубийством главного героя Степана. В финале он ударяет “меня” бутылкой со спермой по голове и бросается в окно.

Этот текст является лучшим примером, в котором обнаружен прием “отсечения” и шокирования. В этом рассказе этот прием осуществлен в двух планах: на уровне сюжета и телесности. Или, можно сказать, отсечение тела действующих лиц возникает параллельно и одновременно с отсечением сюжета. Здесь, наверное, будет уместно цитировать слова Поля де Ман, говорившего о том, что “описания фрагментирования и калечения человеческого тела, часто встречающиеся в литературе, служат метафорами фрагментирования и калечения самого текста”. Мы можем перечислять примеры сколько угодно: “Открытие сезона”, “Ночные гости” и т.д. но самый типичный – “Роман”.

В нарративе отсеченные части тела не присоединяются обратно к органическому целому, но в случае сюжета всякие швы сами собой зашиваются. Зашиваются не только автором, но также и читателями. Рациональное воображение читателя старается соорудить логический мост между отсеченными частями нарратива. Но, к сожалению, пока неизвестно, оправдывается попытка найти какой-то ответ или нет.

Сорокинский текст имеет своей целью осуществление шока. Добиваясь его максимального эффекта, вводная часть нарратива затягивается до предела. Такая манера напоминает прием, используемый в фильмах ужасов и порнофильмах. Именно поэтому его текст иногда сравнивается с порнографией. Но очарование рассказа “Любовь” не ограничено только воспроизводством реалии кинематографического искусства. Его читатель в финале старается найти какой-то результат, на который получил намек в начале рассказа: “Все равно так любить, как Степан Ильич Морозов любил свою Валентину, вы не сможете никогда”. Но на самом деле здесь нет конкретных данных, допускающих возможность такого чтения и такой трактовки. К тому же вычеркнуты объяснения о том, какой процесс происходил до катастрофы. Но, кстати, обратим внимание на один факт: как ни странно, по мере того, как контекст разрушается и деталь пропускается, телесный образ все сильнее оживляется и достигает загадочной силы и, в конце концов, активизирует жизненную энергию самого нарратива. С точки зрения интертекстуального зрения деталь в финале сразу напоминает такие вещи, как “Нос” Гоголя, “Бесы” Достоевского, и рассказ “История о Сдыгр-апр” Хармса, “Елка в Ивановых” Введенского или даже “Деловое предложение” самого Сорокина.

Несмотря на анархичную внешность, сорокинский текст всегда намекает на существование скрытой и суровой логики, связанной с претекстом, который сам автор имеет в виду. Но претекст не всегда литературный, иногда он может быть историческим фактом.

Например, мотив отрезанного уха ассоциируется с известным эпизодом из жизни Ван-Гога. Значит, благодаря свободному чтению и ассоциациям

читателей текст совершает свой нарратив о собственной истории любви. К тому же этот рассказ можно считать близнецом рассказа “Деловое предложение”, где в финале появляется часть головы как “вулкан”.

Но смысл отсечения тела в сорокинском тексте этим не ограничивается. Своеобразная его поэтика, намекающая на трагедию мира (иначе говоря, катастрофу любви) деталями (“ухо” и “бутылка со спермой” и т.д.) привлекает к себе всякие трактовки сюжетов и вместе с тем меняет само понятие сюжета. Разве за многоточием в “Любви” подготовлены вариации сюжетов, соединяющие два разреза, и которые читатели могут свободно выбрать? Или сюжет, заранее подготовленный автором, только один? Или все ассоциативные мосты закрыты? Таким образом, работа по расшифровке рассказа становится похожей на своего рода археологию, восстанавливающую целую фигуру динозавра по найденной части кости. Тем не менее, здесь нет гарантии, что предполагаемый автором “оригинал” является динозавром. Он может быть костью динозавра (частью романа) или может быть косточками маленьких животных (частью рассказа). Если отрицается возможность других сюжетов, то нужно переспросить о том смысле многоточия с другой точки зрения, например, связанной с понятием метатекста. Но пока оставим этот вопрос в стороне.

Как часто замечают, на прием отсечения воздействовало движение московского концептуализма. Концептуализм — это поэтика рассечения действительности на части и их приклеивание к коллажу. В его основе лежит сильное стремление к десемантизации всего, что есть.

М. Эпштейн писал: “Концепция выдвигается на первое место, и авангардное шествует впереди самой реальности”. Если в пространстве цитат буквенная часть текста увеличивается огромной массой, то она быстро теряет буквальный смысл и становится своего рода узором-декором. Буквенный текст начинает обретать окраску дизайна. При этом автора (т.е. дизайнера текста) не очень интересует восстановление живой реальности в отсеченном и мертвом отрывке текста. Дизайнер скорее требует от текста абсолютно пассивной позиции, готовой к принятию всяких манипуляций, контролей, операций, отсечений и сдвигов. Иначе говоря, “концепция” осуществляется полным подчинением текста к анонимности. Как отчетливо показывает текст Д. Пригова, пишущего под любым именем, текст концептуализма приближает к тексту, сделанному вне автора посторонним человеком. Автор тогда беспощадно приносит в жертву всю свою аутентичность, свой голос и свою оригинальность. Но если сорокинский текст более или менее отклоняется от такого определения концептуализма, это, наверное, коренится в мощной силе реальности отдельных частей самого декора. У Сорокина реальность выявляется наружу, проломив стену концепции. И эта сила у Сорокина носит необычайно привилегированный характер. Сорокинский мир, так сказать, мир, где два принципа — декора и реализма — сохраняют друг с другом конечное натяжение.

4. ТЕРРОР ПРОТИВ ТЕЛА И ЕГО ДЕСЕМАНТИЗАЦИЯ

Лучшим символом бессмысленности мира является испражнение. Но оно также становится символом восстановления телесности. Испражнение – это крайний символ некоей непосредственности, существующей до “понятия”. Как замечает Ямпольский, телесные дефициты человека (или просто “калеки”) иногда становятся символами святости. В сборнике “Первый субботник” включены два рассказа на тему скатологии (копрофагии?): “Проездом” и “Сергей Андреевич”. В последнем две трети занимает бес-связный разговор между учителем и учениками в лесу. В финале рассказа учитель с одним учеником идут на реку за водой, и в лесу учитель испражняется, а ученик ест его кал. Здесь не стоит требовать какой-то аллегорической трактовки, потому что, собственно говоря, текст Сорокина – это своего рода искусный аппарат, исключаяющий всякие метафорические смыслы и даже убивающий метафору. У Сорокина телесная реальность живет всего активизируется только тогда, когда она, как видно в примере отрезанного уха в “Любви”, лишается всяких повествовательных контекстов.

Обратим внимание на прием коллажа в рассказе “Дорожное происшествие”. Само имя главного героя Алексис немного странно для русских. Но интереснее всего деталь сорокаэтажного здания под Москвой, стоящего на холодном апрельском закате. Поскольку, не говоря уже о центре Москвы, под Москвой тоже не существует сорокаэтажных зданий, такой сюжетный поворот дает нам какое-то необычайное впечатление. В нем прослеживается сосуществование и смешение реального города и фиктивных деталей. Но здесь бессвязно и вне контекста появляется гротескный имидж телесности, к тому же синтаксис начинает разрушаться. Приведем цитату.

“Старушка расстегнула на себе пальто, сняла его, расстегнула платье, сняла, сняла комбинацию, лифчик, трусы не сняла. Она подошла подошла к стойке нашла нашла обрубок, заложила за щеку щеку стала сосать а девушка девушка и парень парень просто просто стали стали спать спать спать ...” (Сорокин:1-554)

Тогда каким образом прием отсечения и монтажа связан с нравственным складом автора и с тягой к тоталитарной культуре?

В сорокинском тексте под нарядностью декора скрывается могучая структура иерархии. Она особенно появляется во взаимосвязи персонажей. В душе у молодых полно уважения и любви к старшим людям. На первый взгляд человеческие взаимоотношения находятся в идеальном состоянии: связь высокого партийного чиновника и провинциального чиновника в рассказе “Проездом”, и учительницы и ученика в “Свободном уроке”, и Сережки и Ермилова в “Поминальном слове” и т.д. А с другой стороны, конфликт и борьба всегда возникают среди братьев одного поколения. Его ярчайшим примером служит “Соревнование”, в котором возникает совсем неожиданно братоубийство на фоне социалистического соревнования. Мотивировка убийства совершенно неизвестна. Она просто напоминает библейский сюжет о

Каиновом грехе. Но наш интерес привлекает такая сцена ссоры мальчиков, которую видит Лохов, только что убивший близкого друга. Здесь двойственно отражается братоубийства двух поколений: поколения отцов и поколения сыновей. В сорокинском тексте конфликт возникает только между братьями, а отец и властелин всегда господствуют как неприкосновенные существа и как носители славного ореола. Думается, в дальнейшем нам нужно подумать об этой теме, связывая его тягу к тоталитарной культуре. Если сравнивать структуру братоубийства у Сорокина со структурой самого текста, то мотив братоубийства совпадает с реальностью, порожденной столкновением отсеченных частей, в то время как уважение и любовь к отцу и властелину можно сравнить с гармоническим целым, то есть, декором.

Кстати, нам кажется уместным развивать эту тему, обращая внимание на мотив леса. Из 17 рассказов, включенных в сборнике рассказов “Первый субботник”, в 6 рассказах важную роль играет мотив леса. Большинство текстов Сорокина всегда наполнено глубокой привязанности к лесу. Например:

“Пожалуй, ничего на свете не люблю я сильнее русского леса. Прекрасен он во все времена года и в любую погоду манит меня своей неповторимой красотой”. (Сорокин: 1-512)

И в рассказе “Сергей Андреевич” лес вместе с созвездием на ночном небе является место символа предустановленной гармонии, обещающей ученикам покой и питающей в них мечту о будущем. Сергей Андреевич говорит:

“Лес – это удивительное явление природы. Восьмое чудо света ... Невозможно жить без такой красоты”. (Сорокин: 1-411-412)

Тем не менее, в рассказе “Открытие сезона” лес неожиданно превращается в жуткое место, допускающее всевозможности зла, и где два охотника стреляют в человека и потом жарят его на огне.

Наверное, не имеет смысла вопрос о том, любит автор лес или нет. Но несомненно то, что у него лес ассоциируется, с одной стороны, с символом предустановленной гармонии мира, а с другой стороны, в нем усматривается разрушение современного “я”, и вместе с тем образы концлагеря и геноцида. Такой склад воображения свидетельствует о его садомазохизме, быющемся в его воображении, и в нем можно найти архетип двойственного мышления Сорокина: лес как декор и отсеченная часть тела как реальность.

Тогда почему лес и концлагерь совмещаются друг с другом и могут составлять один круг? Можем игнорировать факт, что в большинстве случаев концлагерь строят в лесу. Говоря на онтологическом уровне, насилие в концлагере не вызывает противодействия, и это подсказывает абсолютное отсутствие “чужих” людей. Пленные в концлагере – не говорящие существа и само молчание. Или можно так сказать: они для автора десемантизированные объекты. Вот почему лес становится безгранично очаровательным и стимулирующим садистское воображение автора местом. В лесу не

только убийство (“Открытие сезона”), а также испражнение (“Сергей Андреевич”) и мастурбация (“Прощание”) становятся поступками, вызывающими безгранично дикий эрос. Гармония в лесу по своей символичности исключает “чужих людей”. У Сорокина взаимосвязь декора с реальностью иногда ассоциируется взаимосвязью леса с концлагерями.

Здесь возникает вопрос. Почему Сорокина интересуют именно лес и концлагерь? Ответ только один. Потому что эти места являются утопиями “возможностей” и местами преодоления пессимизма, выраженного в формуле: “нельзя изменить сущность человека”. Лучшим примером этого является повесть “Месяц в Дахау”, написанная под впечатлением от поездки Сорокина в немецкий город Дахау. Мнимый герой Сорокин, посетивший Дахау по командировке, неожиданно задерживается и подвергается искусным садомазохистским пыткам в застенках лагеря. В тексте перечисляются такие жуткие телесные образы: трупы, начиненные золотыми зубами, отсеченные пенисы, прямые кишки с глазами немецких и русских людей. Эта картина – осуществленная утопия, состоящая из образов “возможностей”. Или, может быть, это совсем не фиктивные образы, а образы факта. Если это факт, то именно ситуацию, развернутую в концлагере, можно считать утопией “возможностей”, выходящей за все этические пределы. И вместе с тем, можно было бы осмыслить “Роман” романом “возможностей”, глубоко поглотившим историческую память о жертвах в концлагере.

И опять возникает вопрос: разве можно считать убитых жителей деревни в “Романе” жертвами?

Сорокин в этом романе пытается поставить онтологический вопрос о человеческой свободе. Слова “только свобода может преодолеть страх смерти” в разговоре главного героя и рыбака кристаллизуются в максимальный образ коллективного убийства героем и его самоубийства: экстаз, достигаемый от игры с трупами и насилия над трупами. Разрушение временного порядка человеческого организма – то есть игра с людьми как с внутренностями, потерявшими органические последовательности, принесет герою абсолютную свободу. Самое главное – достичь ее перевернутыми поступками и вырывать временную цепь (есть и переваривать и испражнять). Именно это символизируют попытки Романа, одержимого желанием достичь божественной свободы: есть испражнения, сперму и рвотную массу.

Не будет преувеличением сказать, что именно Сорокин в своем романе мог выразить ужас (наслаждение) жизни при тоталитарном режиме, не установив никаких этических норм. Но телесность, о которой идет речь, это метафора концлагеря, дышащего в подсознании автора, или, иначе говоря, существующего на горизонте за человеческой историей. Мрак трещины, лежащей между декором и реальностью глубок. И этот мрак иногда превращается в фантазмагорическое головокружение, которое в одно время испытывали тюремщики и узники с гротескным наслаждением.

5. ТЕРРОР ПРОТИВ ИСТОРИИ

Что еще остается у Сорокина после смерти Романа? Что может писать Сорокин, стремящийся к всестороннему террору против текста и достигший божественной свободы? Остается только одно. Стремление к террору против истории. Оно для Сорокина было неизбежным. Его симптом уже намечился в “Месяце в Дахау”. Эта повесть была в двойном смысле “опасной”, потому что она включила в себе своего рода ревизионистскую позицию. Значение этого вопроса, присущего московскому концептуализму в целом, нельзя игнорировать и, кажется, в будущем этот вопрос станет объектом большого спора. Тогда в чем сущность вопроса? История для Сорокина – это не что иное как декор, а не реальность? И в каком смысле террор истории неизбежен для Сорокина?

Собственно говоря, все исторические романы стремятся к вмешательству в исторические факты. Потому что они всегда носят функцию своего рода машины времени, т.е. вмешательство будущим в прошлое. В современной литературе в России немалое место занимает жанр так называемой “исторической фантазии”. Начиная с “Палисандрии” Саши Соколова и до таких романов, как “Синенький скромный платочек” Ю. Алешковского, “Великий поход в Индию” Валерия Золотухи, и “Чапаев и Пустота” Виктора Пелевина, и “40 лет жизни Чанч-жоэ” Дмитрия Липскерова, все эти романы можно считать примерами вмешательством литературой (будущим или текстом) в историю. Но возникшая в России популярность этого жанра, с одной стороны, намекает на огромную силу угнетения советским режимом, не допускавшим никаких отступлений от ортодоксальной истории, и с другой стороны, на фиктивность (вымышленность) самой истории России в советское время. Если говорить терминами постмодернистов, можно было бы заменить ее термином “симулякр”. Но, в общем, террор против истории, можно считать, был неизбежным результатом литературного процесса концептуализма. Вопрос состоит именно в приеме коллажа, с охотой используемого концептуалистами. Коллаж – это прием отсечения и наклеивания. Как уже говорилось, он является средоточием поэтики террора против текста. Все постмодернисты-романисты более или менее прибегают к террору по отношению к своему тексту. Тогда чем в этом отношении отличается Сорокин от названных выше писателей? Трудно было бы назвать Сорокина писателем “исторической фантазии”, потому что у него фантазия принадлежит только будущему, тогда как прошлое для него – это не магнитное поле, влекущее свободное воображение писателя, а объект его подсознательного желания и садистской (или скорее детской) воли к разрушению. История или исторические факты тогда становятся пассивным материалом, используемым для создания нового измерения сюжета.

“Голубое сало” в этом смысле можно считать эпохальным текстом для самого автора и писателей 21 века. Решительное отличие этого романа от прежних состоит в приеме террора против истории, выталкивающейся на-

ружу явным образом. У Сорокина террор против текста осуществлялся в таком порядке: в начале было отсечение языкового тела, потом следовало отсечение человеческих тел, и в конце концов террор по отношению к мировой истории. Поэтика террора против истории отчетливее всего осуществляется в романе, когда появляются Сталин и Гитлер, хотя их не может быть в 1954 году. Террор против истории не что иное как коллаж и свободная манипуляция историческими фактами. Хотя умер Роман и роман как трехмерное пространство, но это было знаком о ближайшем рождении нового жанра романа, романа четвертого измерения. Достоевский писал, что все позволено, если нет бога. Наверное, возможно сказать, что если лишить историю всех ее приоритетов и запретов, то будущее литературы будет безгранично ясно. Но об этом сам Сорокин уже говорил в интервью.

“На бумаге можно позволить все, что угодно. ... Она стерпит ... То самое Слово, что было у Бога, было вовсе не на бумаге”. (Сорокин 1-20)

1. МАТЕРИАЛЫ

- Сорокин В.* Собрание сочинений в двух томах. М., 1998. (Сорокин)
Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1994. (Гройс 1)
Гройс Б. Русский роман как серийный убийца, или поэтика бюрократии // Новое литературное обозрение. №27. 1997. (Гройс 2)
Курицын В. Концептуализм и соц-арт: тела и ностальгии // Новое литературное обозрение. №30. 1998.
Рыклин М. Медиаум и автор – О текстах Владимира Сорокина.: в книге “ В.С.” в 2 т.
Добренко Е. Метафора власти. Мюнхен, 1993.
Ямпольский М. Демон и Лабиринт. М., 1996.
 Man Paul de, *Allegories of Reading* (Yale Univ. Press, 1979).

2. ЯПОНСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

- Мотидзуки, Тэцуо.* Кайсэцу [Комментарии] // *Сорокин В.* Роман. Том.2. Токио: Кокусё канкокай, 1998.
Сорокин В., Камэяма, Икуо (пер.). Ай [Любовь]. Токио: Кокусё канкокай, 1999.
Нумано, Мицудэси. Ринри кара тэкисуто хэ: посутомодан но зэнгэй сакка Сорокин [От этики к тексту: Сорокин как авангардный писатель постмодерна] // Сураву но синку [Славянский вакуум]. Токио: Дзио кокумин ся, 1993.
Камэяма, Икуо. Владимир Сорокин // Сэкай × гэнзай × бунгаку – сакка файру [Мир × настоящее время × литература – файлы писателей]. Токио: Кокусё канкокай, 1996.

Икүо Камэяма