

«ЭТО ПРОСТО
БУКВЫ
НА БУМАГЕ...»

Владимир Сорокин:
после литературы

Редакторы-составители:
Е. Добренко
И. Калинин
М. Липовецкий



Новое
Литературное
Обозрение

2018

Илья Калинин

ВЛАДИМИР СОРОКИН: У-ТОПОС ЯЗЫКА И ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Наверное, первым, кто концептуализировал московский концептуализм через ритуальные категории сакрального и профанного, был Борис Гройс, причем его попытка создать метаописание неофициального искусства 1970-х осуществлялась на ее же собственном языке, сочетавшем в себе рефлексия о современной культуре и религиозную медитацию: «Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. <...> Искусство в России — это магия»¹.

Одной из проблем разговора об историческом движении в терминах ритуала является проблема самого движения, перехода к новому состоянию. Модель ритуала, несмотря на повторяемость ее цикла, не обязательно противостоит современному представлению о линейности истории. С помощью ритуала сообщество обретает возможность снять накопившееся напряжение, преодолеть ригидность социальных структур, более не отвечающих актуальным задачам, утвердить господство культуры над миром природы². Так поэтика соцреализма была проинтерпретирована Катериной Кларк через структуру обряда перехода, которая позволяла преодолевать сопротивление природных стихий, внутренних и внешних врагов через символический механизм жертвоприношения, после чего герой (или коллектив) обретал новый социальный и идеологический статус³.

Затруднение возникает в тот момент, когда промежуточная, лиминальная фаза переходного обряда, работающая в качестве критического пародийного инструмента, позволяющего проблематизировать структуру (грамматику и словарь) предыдущей ритуальной фазы (предыдущей исторической эпохи), приобретает самоценный характер. В таком случае диалектика разрушения и воспроизводства приобретает дурную бесконечность, в которой критическая ревизия противостоящего или предшествующего языка оборачивается

¹ Гройс Б. Московский романтический концептуализм (1979) // Гройс Б. Утопия и обман. М.: Знак, 1993. С. 274.

² Подробный аналитический обзор различных теорий ритуала см. в: Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012.

³ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002.

его паразитической эксплуатацией, ставящей критика в зависимость от того, что он стремится разоблачить. На эту диалектическую ловушку Б. Гройс указывал еще в самом начале новой постсоветской эпохи: «Во время господства этой [советской] культуры оно [неофициальное искусство концептуализма] воспринимается как ее критика, но после ее исчезновения... скорее, как ее спасительная фиксация в пространстве исторической памяти»¹. Надо сказать, что этот вопрос выходит за пределы эстетических и символических отношений между концептуализмом и тем, что было объектом его критических и пародийных конструкций. Это проблема самой возможности такого исторического перехода, в котором бы коммуникация между настоящим и прошлым не сводилась к вариантам, заданным отношениями долга или вины, возвратным движением или отрицанием, рессантиментом или ностальгией². Какова может быть историческая перспектива, преодолевающая круговорот советский/антисоветский/постсоветский, в котором префикс, носящий грамматически служебный характер по отношению к морфологической основе, оказывается знаком дискурсивной зависимости и на содержательном уровне³?

¹ Гройс Б. Московский концептуализм, или репрезентация сакрального (1991) // Гройс Б. Указ. соч. С. 306.

² См.: Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos-altera, 2006.

³ На эту в широком смысле стилистическую зависимость пародийно-критической работы от своего материала указывал еще Ю. Тынянов в своей теории литературной эволюции: «Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое» (Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 274). Если приложить эту схему к недавней смене исторических эпох, можно обнаружить следующую проблему: мысль и стиль, привыкшие к пародийному типу критики советской культуры, в постсоветский период были вынуждены вновь и вновь реанимировать ее призрак для того, чтобы получить право на существование, обрести пространство для привычного критического маневра, который в действительности лишь подготавливал почву для ее последующей апологетики. В результате возникла парадоксальная ситуация, когда пародия не столько расчищала место для дальнейшего движения, сколько, наоборот, оказалась заинтересована в воспроизводстве прошлого, являющегося ее *raison d'être*. Согласно этой логике окончательная смена знака в отношении к советскому прошлому, произошедшая в середине 2000-х годов, была предопределена тем типом критики, который стал доминировать с конца 1980-х годов, но своими корнями уходил в стилистические и идеологические приемы соц-арта, концептуализма, повседневной поэтики стёба. Речь, естественно, не идет о том, чтобы вменить ныне существующий национал-патриотический консенсус в вину Комару и Меламиду, Булатову или Пригову. Речь идет о том, что характерная для позднесоветской эпохи критика советского оказалась не слишком продуктивной и, скорее наоборот, лишь способствовала его частичному возвращению. Глядя на поэтику серии «Ностальгический соцреализм» (начало 1980-х) Комара и Меламида в ретроспективе «Старых песен о главном» (1996), становится видно, как критическая деконструкция прокладывает дорогу последующему позитивному конструированию. Точно так же «Фундаментальный лексикон» (1986) Брускина словно уже очищал от изначального идейного контекста и эстетически мифологизировал словарь советской культуры, подготавливая его для будущей патриотической реактуализации.

Тот способ работы с «жертвенным материалом», который практикует Владимир Сорокин, как кажется, отличается от описанной выше ритуальной схемы. В его случае «переходным объектом» выступает не какая-то определенная эпоха и характерный для нее язык — жест, характерный для концептуализма (который на протяжении большей части своей истории пародийно деконструировал советский объект) и по сути воспроизводящийся в постсоветской социокультурной ситуации (которая во многом лишь реконструирует предшествовавший ей культурный язык, причем делает это даже тогда, когда, казалось бы, его отвергает)¹. У Сорокина же в качестве такого «переходного объекта», подвергающегося ритуальному жертвоприношению, выступает дискурсивное (то есть социально, культурно, исторически опосредованное) измерение языка в целом. При этом осуществляется не «институционализация переходности» (С. Ушакин), ведущая к пробуксовке исторического движения, а попытка выхода за пределы истории как таковой. В текстах Сорокина мы имеем дело с таким ритуалом, через который история не возобновляется, но приносится в жертву. Жертву, необходимую для того, чтобы утвердить трансисторическое, магическое господство языка. Иными словами, критике подвергается не определенная фаза исторического развития, не определенная культурная эпоха, а история и культура в целом.

В этой статье я попытаюсь сконцентрироваться на тех аспектах поэтики Владимира Сорокина, которые являются симптомами определенной языковой утопии, чью реализацию можно обнаружить практически во всех его текстах. Кроме того, экспликация этого утопического потенциала, преодолевающего одновременно и характерную для России литературоцентристскую мифологию и модерный историзм в целом, позволяет поставить под вопрос достаточно устойчивые стратегии критической рецепции его творчества.

Голубое сало языка и его перформативная мощь

«Голубое сало», которое вырабатывают клоны-писатели в одноименном романе Сорокина, может быть рассмотрено как метафора той производительной силы, которую автор обнаруживает в языке. Наиболее распространенной

¹ Последнее происходит в значительной части либерально ориентированной критики, диагностирующей содержательную ресоветизацию и даже ресталинизацию современной российской власти и общества, что лишь воспроизводит прежний язык описания советского режима и мешает увидеть в нынешнем режиме симбиоз национал-патриотической популистской политики и неолиберальных социоэкономических практик. О закреплении переходного характера постсоветской культуры и «институционализации переходности» см.: *Oushakine S. In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia // Europe-Asia Studies. 2000. Vol. 52. № 6. P. 991–1016.*

интерпретацией этого образа (вещества, энтропия которого равна нулю) является его трактовка как «эссенции святого и чистого русского слова» или «русской духовности» или шире литературоцентризма, свойственного русской культуре¹. В результате большая часть критики не приняла этот текст Сорокина. Основанием такой негативной реакции были обвинения или в декларируемой «безнравственности» романа, или в слабости осуществляемой в нем попытки деконструкции того самого литературоцентризма (иными словами, в недостаточной радикальности декларируемой «безнравственности»). С точки зрения критики: описывая «голубое сало» как наркотик, которым пытаются завладеть Сталин и Гитлер в альтернативном будущем их альянса друг с другом, Сорокин сам оказывается зависим от этого наркотика. По этой логике, «вместо того чтобы обострять конфликты между различными „пластами“ романа, Сорокин соединяет их встык, „сплачивает“, достигая нерелексивной (масскультовой) гомогенности»². Не оспаривая эту оценку по существу, выскажу предположение, что сами ее основания уходят в укоренившуюся привычку воспринимать поэтику и политику Сорокина через устойчивый прием деконструирующего шокового столкновения различных дискурсов.

Но если его цель в другом? Не умножать различия, не критиковать метафизику тождества (как ему положено делать в качестве классика постмодернизма), а, наоборот, восстанавливать и утверждать эту метафизику? Но не как *структурное тождество языка и речи*, инструментально реализующей символический потенциал языка, а как *онтологическое торжество языка*, преодолевающего культурную, историческую, дискурсивную опосредованность и вариативность речи. В свое время именно на этот горизонт указывал и сам Сорокин, комментируя базовый прием своего «Романа»: «... когда-то в романе „Роман“ я столкнул два стиля, как два чудовища, дабы они пожрали друг друга и выделилась та самая энергия аннигиляции и очищения языка, доставившая мне колоссальное удовольствие»³.

Пытаясь описать поэтику Сорокина не как постмодернистскую деконструкцию языка, а как ритуальное «очищение» и высвобождение его мощи⁴,

¹ *Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 113. См. также: Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 424, 440–444.*

² *Липовецкий М. Указ. соч. С. 441.*

³ *Сорокин В. Mea Culpa?: я недостаточно развращен для подобных экспериментов // Независимая газета. 2005. 14 апреля. № 13. С. 5.*

⁴ См. также опубликованную в данном сборнике работу Андреаса Ляйтнера «Низвержение в счастье: „Тридцатая любовь Марины“», в которой сходные выводы о характерной для Сорокина критике социально-дискурсивного измерения речи делаются через сопоставление его языковой рефлексии с философией языка М. Хайдеггера. Если язык

я буду обращаться прежде всего к тем случаям, когда демонстрация торжествующего над дискурсом языка или предъявление различных форм идеальной коммуникации является главной темой сорокинских текстов. Целью такого обращения является реконструкция характерных для них фундаментальных механизмов, связанных с отношениями между языком и реальностью, языком и субъектом, языком и историей, языком и пространством социальной коммуникации, языком и литературой. И здесь сразу необходимо сделать оговорку. В случае с Сорокиным мы сталкиваемся с утопией, которая не отсылает нас к возможности воплощения какого-либо эстетического или этического идеала, вписываемого в социальную реальность. В его случае утопия означает не *достижение должного*, но *разрушение данного* (независимо от того, идет ли речь о деконструкции определенных дискурсивных или социальных практик, тотальном дискурсивном коллапсе, уничтожающем членораздельность речи как таковой, или о глобальном апокалипсисе). В этом смысле утопия Сорокина реализует внутреннюю форму самого понятия *утопия*. Утопия — означает «отсутствующее место», «место, которого нет», и Сорокин превращает в такое «отсутствующее место», в «отсутствие» — все, с чем он работает; все, кроме языка, который выступает и как орудие этой у-топизации, и как ее неунничтожимый остаток. Сорокин *у-топизирует* реальность — будь то реальность дискурса, реальность истории или реальность человеческого субъекта. Но даже такое буквализирующее (то есть созвучное одному из главных приемов сорокинской поэтики) использование понятия утопии, актуализирующее его негативный смысл, необходимо отличать от чистого разрушения: *отсутствие* не означает *пустоту*¹.

Анализируя парадоксальный и неразрешимый характер конфликта между сакральным и профанным, специфичный для поэтики концептуалистских ритуалов, Марк Липовецкий акцентирует внимание на разрыве между символической насыщенностью означающего (культурным материалом, с которым работает концептуализм) и пустотой означаемого (осадком, который остается после этой деконструирующей работы). «Серьезность ритуальных жестов, интонаций, ролей, риторических и символических цитат и т. п. неизменно вступает в противоречие с предполагаемым или непосредственно передаваемым отсутствием или же ничтожностью смысла всего происходящего

(*Sprache*), согласно Хайдеггеру, является «домом бытия», то социально мотивированная, исторически контекстуализированная, стилистически и идеологически специфицированная «молва» (*Gerede*) «характеризуется утратой исконно-подлинной связи с бытием» (Ляйтнер А. Низвержение в счастье...).

¹ Здесь можно вспомнить знаменитое концептуалистское предупреждение Ильи Кабакова: «Не влезай в центр — убьет!» Убьет, потому что это место в центре уже занято, занято тем, что и выступает главным агентом *у-топического* разрушения, — принципиальным несоответствием эйдоса и вещи, духа и формы.

или демонстрируемого — иными словами, с пустотой¹. Но повторюсь: *отсутствие* не означает *пустоту*. Пустота изначальна и нейтральна, в то время как *отсутствие* заряжено силами отрицания². В данном случае это отрицание связано с ритуальным жертвоприношением риторических фигур, культурно маркированных цитат и реплик, отсылающих к тому или иному дискурсу; узнаваемых стилистических приемов, ассоциируемых с тем или иным автором или направлением; социальных смыслов и властных практик, вписанных в тот или иной исторический и идеологический контексты. При этом в неприкосновенном центре этого ритуала остается не пустота, а то, что и является агентом этого ритуала, то, в чьих интересах и от чьего лица этот ритуал и совершается. Говоря о ритуальных практиках, которыми насыщены тексты Сорокина, необходимо уйти от «ритуального» понимания *ритуальности* как пустого жеста, вернувшись к его изначальному «буквальному» терминологическому значению принесения чего- или кого-либо в жертву в целях достижения определенного позитивного результата. Иными словами, разговор о текстах Сорокина в перспективе ритуала предполагает ответ на вопрос, кто является его агентом и кто становится благополучателем произведенного ритуалом эффекта, а не только что и каким образом приносится в жертву³.

В нашем случае, как кажется, этим агентом и бенефициаром являются не человек и не социум, пыгающиеся с помощью ритуала выйти из исторического тупика или «кризиса различий», ведущего к эскалации насилия (как это описывается в теории жертвенного ритуала Рене Жирара⁴). И даже не автор, и его читатель. Скорее — это то, что их связывает между собой, то есть язык, возвращающийся с помощью разнообразных ритуальных жертвоприношений к своей изначальной магической природе (внутри которой кажущаяся нечленораздельной глоссолалия миметически

¹ Липовецкий М. Указ. соч. С. 251.

² О содержательной полноте процедуры отрицания см.: Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос, 1998; Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

³ Сам Сорокин описывал это «ритуальное жертвоприношение» в терминах поп-артистской игры, захватывающей в свое силовое поле все пространство культуры: «Но благодаря картинам Булатова... я вдруг увидел формулу: в культуре поп-артировать можно все. Материалом может быть и „Правда“, и Шевцов, и Джойс, и Набоков. Любое высказывание на бумаге — это уже вещь, ею можно манипулировать как угодно. Для меня это было как открытие атомной энергии» — Владимир Сорокин: самое скучное — это здоровые писатели. Интервью с С. Шаповалом (<http://www.srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-samoe-skuchnoe-eto-zdorovye>). Как правило, в центре внимания исследователей оказываются механизмы концептуалистской или поп-артистской игры, меня же интересует выделяемая ею «атомная энергия» и ее носитель, — то, что остается после деконструкции или, если быть точнее, то, что является ее эффектом.

⁴ См.: Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000; Он же. Козел отпущения. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.

воспроизводит спазм человеческого тела, базовые грамматические категории соответствуют структуре физической реальности, асемантическая заумь и материализация метафор отсылают к перформативности архаического заговора, бессмысленная тавтология диалогов реализует способность языка устанавливать непосредственный телесный и аффективный контакт между говорящими). Это язык, взятый в горизонте отсутствия истории своего культурного дискурсивного использования. Язык, с помощью ритуала преодолевший историю, паразитически надстраивающую над его грамматикой разнообразные риторические формы, подменяющую его прямую денотативную способность различными идеологическими и мифологическими смыслами. Язык, приносящий в жертву тексты, речевые жанры, дискурсивные практики, идеостили, поэтические приемы. Обнаруживающееся в его центре отсутствие — *у-топос* языка, освободившегося от символических, культурных, исторических напластований и обретшего благодаря этой редукции беспредельную чистоту и магическую мощь.

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

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

Базовый прием этого литературного механизма в свое время описал В. Курицын: «Его обычный ход: начиная повествование как чистую пропись того или иного дискурса, завершить его... либо нарастающими потоками непонятной речи, либо нарастанием запредельного насилия»¹. Так, например, рассказ «Геологи» (сборник «Первый субботник») начинается с воспроизведения соцреалистического дискурса — по словам самого Сорокина, «по канонам официальной советской литературы среднего уровня. Как если бы он вышел в каком-нибудь калужском издательстве»², — но затем

¹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. С. 96.

² Сорокин В. Г. Текст как наркотик // Сорокин В. Г. Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 119.

происходит языковой сдвиг, состоящий в том, что выход из трудной ситуации обнаруживается лишь после того, как герои рассказа вспоминают, что нужно просто «помучкарить фонку»¹. Хрестоматийным примером второго способа «деконструкции» через прямую реализацию дискурсивного насилия является финал романа «Роман», герой которого убивает топором население целой деревни, разом зарифмовывая конец конкретного текста, конец жанра, конец героя по имени Роман и конец миметической репрезентации, характерный для реалистического романа: «Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелился. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелился. Роман дернулся. Роман умер»².

При этом необходимо отметить, что сам Сорокин отрицает приписываемое ему стремление к шокирующему эффекту, возникающему благодаря сопряжению возвышенно-символического и натуралистического (или иначе, — сакрального и профанного) планов его текстов: «Что касается взрыва... то для меня он не носит шокового характера. Наоборот, я пытаюсь найти некую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых планов»³.

Шок, конечно, остается — отрицать это бессмысленно. Вопрос в том, ради чего он возникает. Для того ли, чтобы через натурализацию насилия обнажить ту символическую репрессию, которая стоит за любым типом дискурса, — и тем самым деконструировать этот дискурс. Или сама деконструкция служит здесь инструментом обнаружения некоего пространства по ту сторону различия между физическим и символическим, буквальным и переносным планами. Пространства, в котором язык и реальность оказываются тождественными друг другу, но не в постмодернистском смысле, согласно которому: реальность организована как текст (или как речь). А скорее в архаическом (магическом) смысле, согласно которому: структура языка обладает некой материальной реальностью, изоморфной структуре физического мира⁴.

В этой перспективе магическая перформативность языка и речи, пронизывающая тексты В. Сорокина, может быть сопоставлена с наиболее ранним

¹ Сорокин В. Г. Геологи // Сорокин В. Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998. С. 425.

² Сорокин В. Г. Роман // Там же. Т. 2. С. 356.

³ Сорокин В. Литература или кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Руслана Элинина, 1996. С. 125.

⁴ Об этом см.: Леви-Стросс К. Топемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008. С. 143–455.

в европейской философской традиции случаем развернутой рефлексии относительно природы отношений между языком и реальностью. Сократ в диалоге Платона «Кратил» утверждает ту же тождественность речи и физического действия, что на практике реализуют герои Сорокина. «Сократ: А говорить — не есть ли одно из действий? Гермоген: Да. <...> Сократ: Следовательно, и давать имена тоже есть некое действие, коль скоро говорить было действием по отношению к вещам? Гермоген: Да. Сократ: Эти действия, как мы уже выяснили, существуют безотносительно к нам и имеют какую-то свою особую природу? Гермоген: Верно» (387b-d)¹. Только если у Платона Сократ лишь диалектически *доказывает* соответствие природы вещей и природы их имен, независящей от произвола человеческого желания или конвенциональности языка, герои Сорокина непосредственно и грубо *действуют*, исходя из этой же онтологической перспективы (физически «ебут мозг» в романе «Сердца четырех» или отрезают руку девушке, удовлетворяя просьбу жениха, в рассказе «Настя», сборник «Пир»). Но если это так, то предпринимаемая Сорокиным деконструкция парадоксальным образом служит не обнаружению разрывов между означающим и означаемым, скрываемых речью (что и стоит за классической техникой постструктуралистской деконструкции), — но обнаружению онтологического тождества между вещами и именами, составляющего природу языка (как ее понимает В. Сорокин) и определяющего его магическую перформативную силу.

В одной из первых концептуальных работ, посвященных творчеству В. Сорокина, М. Рыклин связал дискурсивную логику его текстов с функционированием коллективных тел, порожденных советским режимом, террористичным насквозь, — начиная от идеологии и заканчивая повседневностью². Сосредоточенность Сорокина на жизни этих коллективных тел выводит его тексты за пределы литературы, поскольку растворяет фигуру автора в «тотальности речевого присутствия»³. В результате риторическое производство литературной формы, закрепленное за субъективностью автора, уступает место стремлению к тому, чтобы достичь эффекта непосредственного отпечатка коллективной телесности, к ее присутствию в тексте во всех возможных физиологических и речевых отправлениях. Сверхзадача такого письма состоит в том, «чтобы практически показать, что неприглаженная, не доведенная до литературной благопристойности, т. е. неидеологизированная речь в такой культуре, как наша массовая культура, уже

¹ Платон. Кратил // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 617–618.

² Рыклин М. Террорологии II // Рыклин М. Террорологии. М.; Тарту: Эйдос, 1992. С. 185–221.

³ Там же. С. 206.

перформативна, уже является действием, причем действием насильственным. Насильственное речевое действие... постепенно становится главным героем прозы Сорокина»¹.

Произведенная Рыклиным диагностика сорокинского письма как механизма, обнажающего перформативное насилие речи, по-прежнему кажется абсолютно точной. Возражения вызывает аксиологическая рамка, внутри которой ставится этот диагноз. Этически и концептуально мотивированная неофициальным искусством и интеллектуальным андеграундом 1970–1980-х, равно как и либеральным пафосом перестройки второй половины 1980-х, оптика Рыклина позволяла и даже вынуждала видеть в текстах В. Сорокина критику, направленную на тоталитарные истоки советской литературы и террористическую логику советской коллективной речи (которую тот впоследствии распространил на любой тип дискурса, производящий властные отношения любого уровня). Та же аналитическая оптика не позволяла увидеть в писателе-нонконформисте ничего, кроме стремления разрушить эту логику, сделав видимым таящееся в ней насилие. Обнажение насилия, высвобождение его разрушительной энергии, безошибочно опознавалось как его критика. Контекст эпохи делал наиболее ощутимыми и актуальными следы пережитой сообща исторической травмы, направляя внимание критики в определенном направлении — в направлении проработки и преодоления репрессивных импликаций, определяющих советское дискурсивное пространство.

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

Ретроспективный взгляд (из постсоветского двадцатипятилетия, включающего тексты Сорокина 1990–2010-х годов) позволяет увидеть в демонстрации речевого насилия, в акценте на речи как на одном из типов действия

¹ Там же.

не только антитоталитарный пафос, но и позитивную рефлексию над природой языка, перформативности и насилия как таковых. Причем увидеть — вне той однозначно критической (пародийно-деконструирующей) аксиологии, которую обычно обнаруживают в текстах Сорокина и интерпретируют через ее связь с по определению негативно воспринимаемым советским социокультурным контекстом.

«Сорокин натурализирует символическое», — пишет Марк Липовецкий¹. Но что может значить эта «натурализация символического»? Она может означать, что Сорокин пытается подвергнуть критике язык как таковой. Но она также может означать подрыв не языка, но его использования в качестве символического порядка, распределенного между различными типами дискурса и обслуживающего различные идеологии и культурные мифологемы. Прием «натурализации символического» может быть описан как характерный прием деконструкции: насилие, вписанное в *символическое* (и учреждающее «власть дискурса» в фукольдланском смысле этого понятия), вскрывается и подвергается критике благодаря его *натурализации* (переводу символического насилия в буквальное). Но «натурализация символического» может отсылать и к снятию самой оппозиции между «физическим» (буквальным) и «символическим» (риторическим) — в результате чего насилие утверждается как неотъемлемый момент работы языка. Следуя за первой из возможных интерпретаций этого тезиса, мы видим критику насилия, мы видим насилие, которое упраздняется и расколдовывается благодаря деконструкции внутренних претензий любого дискурса на репрезентацию реальности и установление символического господства над ней. Следуя за второй возможностью, мы можем увидеть скорее демонстрацию магии насилия, нежели его деконструкцию. В последнем случае можно сказать, что тексты Сорокина не только «разыгрывают» насилие советского языкового порядка, который «становится инструментом контроля и ограничения, вместо того чтобы служить средством коммуникации»², но и производят это насилие, определяя его как неотчуждаемую часть языковой природы и как неотчуждаемую часть речевой коммуникации («говорения как одного из действий» — в том смысле, который подразумевает Сократ в диалоге «Кратил»).

Как нам кажется, в случае Сорокина интерес представляет не только описание метаязыковой работы, связанной с пародийно-критической концептуализацией различных литературных стилей и повседневных типов

¹ Липовецкий М. Указ. соч. С. 412.

² Laird S., Sorokin V. Vladimir Sorokin (b. 1955) // Laird S. (Ed.) Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers. Oxford, 1999. P. 144.

коммуникации или с превращением автора в медиальное пространство, совмещающее в себе различные дискурсы и обнажающее их внутренне противоречивую и идеологически мотивированную природу¹. Не менее важно — обнаружить то, что, возможно, является основным приемом поэтики Сорокина, ее «патологической» фиксацией: механизм высвобождения (как в ядерной реакции) внутренней перформативной энергии языка, его производительной «биологической» основы, реализующей предложенную Деррида фаллологоцентристскую концептуальную метафору европейской метафизики с агрессивной буквальностью насильника. В этом смысле «голубое сало языка» — символ языковой субстанции, выделяющейся благодаря брутальным тектоническим сдвигам, которым Сорокин подвергает занимающие его литературно-речевые практики.

Подвергая радикальной деформации те или иные дискурсивные практики и режимы письма (от бытовой речи до классического литературного канона, от высокого модернизма до усредненного соцреализма), Сорокин не разделяет характерный для концептуалистского поколения скепсис по отношению к языку как таковому. Разрушая формальную целостность того или иного дискурса, острая его жанровые установки, обнажая идеологические импликации, скрывающиеся за «нулевой степенью письма», разрывая речевую ткань экстремальным столкновением различных стилистических, социальных, культурных, дискурсивных пластов языка, Сорокин достигает эффекта, благодаря которому язык обнаруживает свою генеративную силу по ту сторону поэтической функции («установки на выражение»²), равно как и по ту сторону дискурса как такового. Гипернатуралистическая материализация языковых метафор, самоубийственная для риторической природы дискурса (различающей буквальное и переносные значения и потому способной играть в их неразличение), утверждает производительную магическую мощь языка. Риторика дискурса, представления о конвенциональности языковых значений, история сменяющих друг друга дискурсивных режимов и литературных стилей приносятся в жертву грамматике языка, разрушаются внутри такого языкового сознания, которое не различает прямых и переносных значений. Социальное измерение речи приносятся в жертву

¹ Рыклин М. Медиум и автор // Рыклин М. Время диагноза. М.: Логос, 2003. С. 213–236.

² Если пытаться выделить доминирующую языковую функцию в поэтике Сорокина, опираясь на их классификацию, предложенную Р. Якобсоном, стоит говорить скорее о функции метаязыковой, нежели поэтической. Внимание на структуре сообщения (его стилистической фактуре) концентрируется исключительно для того, чтобы, — разрушив его тем или иным способом, — обнажить структуру языкового кода, стоящего за приемами производства данного сообщения (его стилистической фактуры), — см.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 197–203.

метафизике языка, обнаруживающего свою внеисторическую ритуальную перформативность.

В разрушительной работе, которой подвергаются различные дискурсивные практики в произведениях Сорокина, может быть обнаружен уровень, который выступает уже не объектом уничтожающей редукции, но ее субъектом. Это уровень базовых структурных основ языка, на которые не распространяется привычная для поэтики Сорокина деконструирующая критика. Наоборот, разрушение риторических, поэтических, идеологических основ того или иного дискурса ведется именно с этой фундаментальной и нередуцируемой позиции языка, отступившего на уровень первичных грамматических и когнитивных структур. Так, переход от гипермиметического воспроизведения основ классического русского романа середины XIX века к его беспощадному уничтожению маркируется сдвигом от характерной для него риторики и тематических общих мест, от лирических образов, развернутого синтаксиса пейзажных описаний, психологизированной внутренней речи к дистиллированной грамматике русского языка (базовая синтаксическая конструкция: субъект — предикат — объект; базовые морфологические категории: единственное число / множественное число, женский род / мужской род, активный залог / пассивный залог, перфект / имперфект, императив / индикатив) и к простейшим структурам мышления (право / лево, верх / низ).

— Встань на крыльце и звони, — сказал Роман. Татьяна взошла на крыльцо и затрясла колокольчиком. Роман прошел мимо нее. Дверь была открыта. Он прошел в сени. Потом открыл другую дверь и вошел в избу. В избе было темно. Роман постоял и привык к темноте. Слева стоял стол. Справа стояла печь. Возле печи стояла лежанка. На лежанке лежали Николай Горохов и его жена Матрена Горохова. На печи лежали их дети: Степан Горохов, Мария Горохова, Иван Горохов и Петр Горохов. Роман подошел к лежанке и ударил Николая Горохова топором по голове... (после чего следуют еще пятьдесят страниц такого же начального курса русской грамматики. — И. К.)¹.

Анализируя последующие телесные расчленения, Б. Гройс подчеркивает их одновременно лингвистический и ритуальный характер: «Религиозно-эротический ритуал, описанный Сорокиным, состоит во фрагментации тел и во введении новой комбинаторики, ставящей фрагменты этих тел в новые отношения друг к другу, подчиненные теперь не природной, органической логике, а — синтаксису нового языка, с помощью которого Роман формулирует

¹ Сорокин В. Г. Роман. С. 298. Ср.: «В момент наибольшего предсмертного напряжения свободы Роман в наибольшей степени подчиняет себя фундаментальным правилам функционирования языка» — Гройс Б. Русский роман как серийный убийца // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 440.

свои послания Богу и миру»¹. Последовательное и монотонное убийство всех персонажей «Романа» не сводится лишь к уничтожению жанра и смерти его тезки. Ритуал (как и ритуальное убийство) предполагает не только уничтожение, но и утверждение: уничтожаемое приобретает статус жертвы только в том случае, когда есть то, ради чего она приносится. В данном случае роман с механической брутальностью² приносится в жертву языку, в грамматике которого он и растворяется на протяжении своих последних полусотни страниц, когда он утрачивает узнаваемые исторические и стилистические черты и отступает к последнему рубежу базовой языковой грамматики (тот факт, что грамматика языка также подвержена историческим изменениям, в данном контексте можно вынести за скобки). В то время как внимание большинства исследователей приковано к тому, что уничтожается, что (и как) приносится в жертву, не менее важным остается вопрос о том, что остается: что утверждается в своих основах, а не выступает как объект критики и ритуального разрушения.

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

В этой перспективе действие «Романа» можно описать как осуществление ритуала перехода от частной риторике жанра к общей грамматике языка. «Первый субботник» и «Норма» ритуализируют или перформативную способность языка превращать переносные значения в прямые (то есть возвращают языку силу магии, работающей по принципу метафоры или метонимии³), или способность речи преодолевать собственную членораздельность, переходя на уровень экстатической экспрессии, прорывающейся к чему-то универсально антропологическому, к тому, что лежит

¹ Там же.

² Напоминающей манеру де Сада и ее анализ у Р. Барта, прочитавшего ее именно как превращение телесных перверсий и фрагментаций в торжество универсального языкового порядка над органическим и случайным. См.: Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М.: Праксис, 2007. С. 159–224.

³ См.: Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы, 1984. С. 19–53.

за пределами рационального дискурса, нормативности культуры и исторически ограниченного контекста¹. «Очередь» воспроизводит не только ужас перед «коммунальным речевым телом» (как об этом пишет М. Рыклин²), но и то ритуальное состояние, которое Виктор Тэрнер описывал как состояние лиминальности, в котором пребывает «коммунитас» — принципиально неструктурированная группа индивидов, выключенных из обычных социальных связей, но пребывающая в тесном телесном контакте. При этом «нечленораздельность» и деиндивидуализированность такого коллективного тела лишена у Тэрнера той негативной оценки, которая у интеллектуалов и художников концептуалистского направления опосредована подчеркнутой травматичностью их советского опыта: «Коммунитас с ее неструктурным характером, представляющая „самую суть“ человеческой взаимосоотнесенности... можно было бы вообразить в виде „пустоты в центре“, которая тем не менее необходима для функционирования структуры колеса»³. Сорокин воспроизводит эту лишнюю индивидуализированного субъекта диффузность речи, сводя ее к одной из первичных и архаичных функций языка, — функции установления контакта: речь как способ производства близости продолжает работать даже тогда, когда другие более «продвинутые» функции языка (например, установка на сообщение или выражение) радикально редуцируются⁴. И если благодаря такой редукции и деконструируется

¹ Типичным примером такого экспрессивного прорыва к запредельному служат «Письма Мартину Алексеевичу», составляющие часть 5 «Нормы» (Сорокин В.Г. Норма // Сорокин В.Г. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. С. 185–215). Ритуальную экстастику впавшего в сакральную ярость пенсионера («Здравствуйте Мартин Алексеевич! Я тебя ебал гад срать на нас говна. Я тебя ебал гадить нас срать так. Я тега егал могол срать на нас говда. Я тега егад могол сдат над мого» — Там же. С. 209) можно сопоставить с тем, как Ж. Батай описывает разрешаемый через прорыв в «сокровенное» кризис социальной коммуникации: «Сокровенность невозможно выразить связанной речью. Говорить непомерно выпренно, стискивая зубы и рыдая, давая выход своей злобе; перескакивая мыслью с пятого на десятое, без начала и без цели... яриться до рвоты... все это лазейки, которыми она (сокровенность. — И.К.) пользуется» — Батай Ж. Теория религии // Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 72.

² Или как в том же ключе рассуждают о тотальных инсталляциях Ильи Кабакова сам художник и В. Тупицын, см.: Тупицын В. Беседа о коммунальности // Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Илей Кабаковым. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 13–32.

³ Тэрнер В. Ритуальный процесс: структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и миф. М.: Наука, 1983. С. 197–198. Речь идет о том же центре, — куда запрещено «влезать», потому что «убьет», — о котором говорится в концептуалистском лозунге Кабакова: этот центр, заключающий в себе силы негативности, отрицающие структурную организованность социума, выступает как условие самой возможности этой нормативной организованности.

⁴ См.: Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 319–330.

сам коммунальный дискурс, то сведенный до инструмента установления тактильного контакта язык, наоборот, утверждается в своих основах, — как инструмент установления близости (концовка «Очереди» отчетливо акцентирует эту фатическую функцию языка, передающую не смысл и не стиль, не власть и не историю, но сам факт установившейся связи: «Любишь (цы-пленка. — И.К.) табака? — Люблю... — Спишь? — Сплю, сплю...»¹).

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

Дирк Уффельманн предложил периодизацию, «которая опирается на изменение форм его [Сорокина] отношения к языку, повествованию и основной фабульной линии, с одной стороны, и их онтологическими предпосылками, с другой»². Специфика этих отношений позволяет Уффельманну выделить три тенденции, характерные для поэтики Сорокина: *материализация метафоры, позитивизм эмоции и фантастический субстанциализм*. Аргументы, обосновывающие эти различия, значимы и для моей аналитической оптики. Но в то же время я исхожу из того, что все границы между выделяемыми тенденциями могут быть сняты и сведены к главному приему сорокинской поэтической техники — трансгрессии и преодолению любых границ. Первый тип преодолевает границу между буквальным и тропологическим уровнями значения и механизма означивания; второй преодолевает границу между ментальным (или чувственным) и физическим (или физиологическим) уровнями человеческого действия или восприятия; наконец, третий преодолевает границу между физическим и метафизическим (или, в иной перспективе, между эмпирической реальностью и фантазмом).

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

¹ Сорокин В.Г. Очередь // Указ. соч. Т. 1. С. 406.

² Uffelmann D. Лед тронулся: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism // Lunde I., Roesen T. (Eds.) *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia*. Bergen, 2006. P. 109. (См. перевод этой статьи в настоящем сборнике.)

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

Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, — докладывал, листая дело № 2541/128, загорелый лейтенант. — К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаковать. — Золотые руки все в мозолях? — спросил полковник закуривая. — Так точно. В ссадинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе, радио соседке починил. <...> Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет... Полковник усмехнулся: — Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила¹.

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

Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов².

Марк Липовецкий интерпретирует подобного рода переходы от одного типа дискурса к другому (в результате чего дезавуируются оба дискурсивных режима), как преобразование власти дискурса во власть абсурда³. Но, как кажется, максимальный эффект достигается все же не благодаря прямому столкновению различных дискурсов, а в связи с простой материализацией метафоры («золотые руки»), буквализацией ее идиоматического смысла. В таком случае можно говорить не только о вскрытии абсурдности и насилия, скрывающихся за поверхностью дискурса, но об обнаружении более фундаментальных языковых основ. Иными словами, это больше, чем критика того или иного дискурса (советского или диссидентского как в «Тридцатой любви

¹ Сорокин В. Норма. С. 224.

² Там же.

³ Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 1997. С. 256–274.

Марины», русской классической или популярной литературы как в «Романе» и «Сердцах четырех»), состоящая в столкновении различных идеостилей, деконструкции их риторических структур и скрывающегося за ними насилия. Ведь в данном случае рецептивный шок вызывает буквализация не какой-то специфической метафоры, характерной для определенного и исторически контекстуализированного дискурса. Перед нами материализация стершейся общеязыковой метафоры, именно она подрывает порядок дискурса, полагающего, что он может контролировать перформативный потенциал языка (его магическую способность превращать переносное в буквальное). Перед нами действительно подрыв дискурса, но происходит он не через столкновение различных дискурсивных практик, а через столкновение отдельного дискурса с языком как таковым — языком, утверждающим себя через то, что я назвал языковым *у-топосом* (отсутствующим местом, центром, полагающимся вне истории, вне культурных конвенций, вне определяемых ими норм социального взаимодействия: находясь по ту сторону этого дискурсивного пространства, он предопределяет возможность его артикуляции, — как пустота в центре колеса необходима для работы его структуры). Именно в этом *у-топосе* языка «золотые руки» означают «руки из золота». Исторически и стилистически опосредованное (логика конкретного дискурса) здесь вновь приносится в жертву вневременной магии языка.

Примеров такого рода можно привести множество, начиная с раннего Сорокина («Первый субботник» и «Норма») и вплоть до более поздних его вещей. На этом же приеме буквализации риторических фигур строится сборник рассказов «Пир». В первом же рассказе из этого сборника — «Настя» — только благодаря материализации метафор («новоиспеченная», «прошу руки вашей дочери») возникает сюжетная мотивировка происходящего: запекание в печи достигшей совершеннолетия дочери, отпиливание руки другой девушки, после того как ее родители положительно приняли сватовство соседа¹.

Петр Вайль, анализируя склонность Сорокина к штампам и клише, объясняет ее поисками «уверенности и покоя»: «Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ»². В этом наблюдении со многим можно согласиться: и с самой констатацией склонности Сорокина к штампам, и с тем, что они используются иначе, чем это происходит в соц-арте (и в концептуализме вообще),

¹ Сорокин В. Пир // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Ad Marginem, 2002. С. 303–349.

² Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Литературная газета. 1995. 1 февраля. С. 5.

и даже с фольклорной составляющей, позволяющей выпасть за пределы современного представления о постоянном движении истории, об условном конвенциональном характере языка, о том, что смысл является результатом проведения границ и различий. Однако, как кажется, здесь необходимо говорить не столько о поисках «уверенности и покоя», сколько об обнаружении в языковых штампах, клише, стершихся метафорах и идиомах — некоей, отложившейся в языке субстанции (*голубого сала языка*), которая обладает невероятно мощной энергией, способной взорвать репрезентативные иллюзии дискурса, основанные на его инструментальной претензии описывать реальность, или выражать внутреннюю природу человека, или реализовывать его творческую способность (речь идет в том числе и о специфической дискурсивной претензии, стоящей за литературой). И это уже не столько «фольклорная устойчивость», о которой говорит П. Вайль, сколько обнаружение в языке его архаического начала, состоящего в магическом совпадении означаемого и означающего, знака и вещи, слова и действия. Причем, как кажется, у Сорокина обнаружение в языке этого магически-ритуального начала носит не историко-антропологический характер археологической реконструкции лингвистических первооснов, но говорит о его собственных представлениях о метафизической природе языка, о своеобразной онтологии, определяющей его поэтику, которая парадоксальным образом сочетает метод деконструкции и магическое послание.

Голубой лед языка и конец литературы

Утопическая тема идеальной коммуникации, преодолевающей конвенциональность языка, историческую и культурную опосредованность речи и даже ее материальную выраженность в знаках, последовательно развертывается в «Ледяной трилогии» (2002–2005). В этом романном цикле Сорокин решительно выходит за рамки критики имплицитной идеологии дискурса, которая традиционно ему приписывалась. Действительно, раздражение критически настроенных комментаторов было так или иначе вызвано невозможностью с точностью определить, каковы были истинные интенции Сорокина: критика традиционалистской идеологии или ее апология, продолжение концептуалистской стратегии или ее пародирование, разрушение мифа или его возрождение¹.

¹ Дмитрий Голышко-Вольфсон считает, что Сорокин последовал за нараставшей в тот момент неотрадиционалистской модой (*Голышко-Вольфсон Д. Копейка и изнанка идеологии // Искусство кино. 2003. № 1. С. 95*), в то время как Марина Аптекман утверждает, что он пародирует эту моду на национал-патриотическую мифологию (*Аптекман М.*

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

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

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

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

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

Марина смотрела, забыв про все на свете.

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

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

Эти мускулистые решительные руки подробно и обстоятельно рассказывали ей то, что не успел или не сумел рассказать сам Сергей Николаевич. Монолог их был прост, ясен и поразителен.

Kabbalah, Judeo-Masonic Myth and the Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody // Russian Review. 2006. Vol. 65. № 4. P. 670–680). См. также рецензию И.П. Смирнова (*Смирнов И. «Путь Бро» Владимира Сорокина // Критическая масса. 2004. № 4. С. 41–44*) и ответ на нее В. Сорокина (*Сорокин В. Mea culpa? «Я недостаточно извращен для подобных экспериментов» // Независимая газета. Ex Libris. 2005. 14 апреля* (http://exlibris.ng.ru/tendenc/2005-04-14/5_culpa.html)).

Марина поняла суть своим сердцем, подалась вперед, чтобы не пропустить ни мгновения из чудесного танца созидания (выделено мной. — И. К.)¹.

Симптоматично, что помимо конструирования собственной языковой утопии Сорокин вводит в свою трилогию критику литературы как ложной дискурсивной практики, внутри фантазматической реальности которой пребывают «мясные машины». «Литература вводится на сцену для того, чтобы быть преодоленной», — комментирует этот металитературный мотив Д. Уффельманн². В «Пути Бро» есть момент, когда главный герой, читая в библиотеке роман Достоевского, вдруг забывает, кто это такой. Текст Достоевского предстает перед ним как «всего лишь бумага, покрытая комбинациями из букв».

Подняв голову, я открыл глаза: я находился в читальном зале. <...> Я поднял глаза. Четыре больших портрета висели на своих местах. Но вместо писателей в рамках находились странные машины. Они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысячи листов бумаги комбинациями из букв. <...> Машины в рамках производили бумагу, покрытую буквами. Это была их работа. Сидящие за столами совершали другую работу: они *изо всех сил* верили этой бумаге, сверяли по ней свою жизнь, учились жить по этой бумаге — чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других (курсив автора. — И. К.)³.

Но, несмотря на это овеществляющее отрицание литературы, мы все еще имеем дело с текстом, «который может быть проинтерпретирован в метафизических терминах», как на это указывает Уффельманн⁴ и как мы привыкли предполагать, когда сталкиваемся с литературной рефлексией (пусть даже и негативной) о литературе. Оpoznать в сорокинской «Ледяной трилогии» «разрушительную пародию на самую литературность»⁵ очень соблазнительно и даже верно. Но, как кажется, это предположение упускает из виду претензию самого сорокинского текста, претензию на то, чтобы не быть не только метафизическим, но в определенном смысле — не быть и фикциональным. Это литературная фикция, которая в своих претензиях преодолеть все поэтические и риторические приемы (особенно те, что традиционно приписывались самому Сорокину) стремится стать не просто

¹ Сорокин В. Тридцатая любовь Марины // Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. С. 257–258.

² Uffelmann D. Op. cit. P. 120.

³ Сорокин В. Путь Бро // Он же. Трилогия. М.: Захаров, 2006. С. 178.

⁴ Uffelmann D. Op. cit.

⁵ Смирнов И. Указ. соч. С. 43.

non-fiction, но и вовсе — *не-фикцией* (*no-fiction*, всего лишь бумагой, покрытой комбинациями из букв).

С помощью острающего взгляда своего протагониста (Бро) Сорокин отрицает все риторические приемы, свойственные литературе, описывая ее как чисто механическое (машинное) производство букв. Более того, демистифицируется традиционный и обязательный договор между автором и читателем (литература и письмо вообще — не более чем фантазматическая проекция самих читателей, направленная на экран, состоящий из механической комбинации букв). Парадокс состоит в том, что Сорокин производит свою «Трилогию» (и особенно ее последний роман «23 000») как описанную им же механическую комбинацию букв или монтаж «уже готовых» сюжетных ходов и единиц; таким образом, он нарушает и тот контракт, который уже сформировался между ним и его литературно продвинутым читателем (исходящим из устойчивой репутации Сорокина как постмодернистского автора, одержимого идеей метадискурсивной критики). И если он тематизирует идеальный «язык сердца» на уровне сюжета, то на уровне самой текстуальной ткани и ее поэтико-риторической фактуры Сорокин действительно стремится создать «новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения»¹. Опасность отчуждения состоит в данном случае в интертекстуальной одержимости литературной традицией — одержимости, фундаментальной для литературы, что и делает ее вечной заложницей прошлого. «Так рождается трагедия письма, ибо отныне всякий сознательный писатель вынужден вступать в борьбу с всемогущими знаками, доставшимися ему от предков, знаками, которые из недр инородного навязывают ему Литературу словно некое ритуальное действие, а не как способ освоиться с жизнью»². Барт пишет о том, что долг перед прошлым превращает литературу в ритуал. Но когда он использует понятие *ритуал*, он имеет в виду некую институционализированную социальную рутину (превращение литературы в институт Литературы), в то время как целью Сорокина является превращение литературы в *ритуал* в архаическом смысле этого понятия — возвращение литературе перформативных функций, благодаря которым она вновь должна стать «способом освоиться с жизнью».

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

¹ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 96.

² Там же. С. 95.

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

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

- Все это создано для нас, — тверже произнес Бьорн. <...>
 - И все это создано Богом, — произнес Бьорн и перестал смеяться.
 - Богом... — осторожно произнесла Ольга.
 - Богом, — произнес он.
 - Богом, — отозвалась Ольга.
 - Богом! — уверенно сказал он.
 - Богом? — дрожа, вздохнула Ольга.
 - Богом! — громко выдохнул он.
 - Богом, — кивнула Ольга.
 - Богом! — громче произнес он.
 - Богом! — закивала головой Ольга.
 - Богом! — выкрикнул он.
 - Богом... — прошептала она.
- Они замерли, глядя друг друга в глаза.
- Я хочу молиться Богу, — сказал Бьорн.
 - Я тоже! — произнесла Ольга.
 - Давай вместе помолимся Богу.
 - Давай¹.

Что перед нами? Что-то ужасно плоско написанное и одновременно абсолютно серьезное. Перед нами абсолютный конец литературы, «литературности» литературы². И одновременно утверждение языка в его структурной тождественности самому себе. Конец риторической топики и утверждение отсутствующего места — *у-топоса* языка, обладающего при этом абсолютной властью.

¹ Сорокин В. 23 000 // Он же. Трилогия. С. 684.

² В своей «Психодиахронологии» И.П. Смирнов описывает прозу Сорокина как конец литературы, поскольку постмодернизм рассматривает все возможные темпоральные проекции истории (включая будущее) как уже имевшие место (Смирнов И.П. Психодиахронология: психоистория русской литературы от романизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 317–348). Я солидарен с этим диагнозом, но не с его основаниями. Моя оптика преодоления литературной традиции исходит не из постмодернистской логики (и провозглашаемого ею конца истории), но скорее из консервативной логики языка (и драматических отношений между грамматикой языка и риторикой дискурса).

Я частично согласен с И.П. Смирновым, когда, интерпретируя «Ледяную трилогию», он пишет о пародийном разрушении литературы. Сорокин действительно осуществляет критику литературности литературы. Проблема, тем не менее, состоит в том, что разговор о критике литературности в терминах пародии и метафизики делает такую критику даже более литературной, чем ее объект. В этой связи становится понятна резкая реакция Сорокина, настаивавшего на отсутствии в его новых текстах той головокружительной литературной метарефлексии, которую обнаружил в них И.П. Смирнов¹. Как представляется, цель Сорокина состоит не в том, чтобы перевести литературу в еще более авто- и метарефлексивный план, но, скорее, в том, чтобы отменить ее, стереть литературу как особую форму означивания, как специфический тип дискурса, как специфический способ интертекстуального взаимодействия с предшествующей литературной традицией, как коллекцию литературных приемов, постоянно обновляющих и остраивающих друг друга. Парадокс сорокинского письма заключается в том, что все эти элементы в нем отчетливо присутствуют, но столь же отчетливо подчеркиваются как неважные, переставшие выполнять функцию, конституирующую литературу². Перед нами попытка завершить литературу или, что то же самое, — попытка начать ее с нуля, освободив от риторической конвенциональности поэтического языка, но наделив ее онтологической стабильностью метафизики, символическим буквализмом мифа и перформативной силой ритуала.

¹ Сорокин В. Mea culpa?

² Вспомним предложенный Сорокиным образ литературы как «кладбища стилистических находок» — Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Руслана Элинина, 1996. С. 120.