

Илья Герасимов

Владимир Сорокин:

СОРОК ЛЕТ БЛУЖДАНИЙ В ОЖИДАНИИ ПУСТЫНИ
(ИСТОРИЧЕСКАЯ РОМАН-СТАТЬЯ)

Часть I

В современную постгуманитарную эпоху за право преподавать историю и особенно литературу в университетах исследователям приходится бороться с неолиберальной администрацией, коль скоро ни ей, ни значительной части общества не ясна практическая польза критического чтения текстов. Еще несколько десятилетий назад гуманитарные предметы занимали почетное или даже главное место в университетском обучении джентльменов и позже благородных девиц — традиция, сохранившаяся в элитных колледжах свободных искусств. Впрочем, и национальное государство ценило гуманитариев, которые обеспечивали национальное единство — культурное и политическое — при помощи правильного прочтения правильных книг и правильной трактовки правильно подобранных исторических фактов. Но в современном, фактически постнациональном, обществе эти политические услуги гуманитариев не настолько востребованы, чтобы поддерживать из государственных средств старую машину производства и потребления текстов. Количество читателей художественной литературы едва превышает количество ее профессиональных исследователей-филологов, текстуальная культура в принципе становится глубоко элитным и даже маргинальным феноменом, так что кому нужны толкователи книг — и сами книги? А без книг и книжников — как предотвратить разложение социальной ткани постнационального общества, защитить его политическую и культурную автономию от экспансии более энергичных соседей, к чему на практике часто сводится лишь номинально нейтральная глобализация?

Вы прослушали краткое содержание одиннадцати романов Владимира Сорокина, нескольких повестей и многих рассказов, написанных им за сорок лет. По крайней мере, так воспринимаются эти тексты, созданные за четыре десятилетия, с точки зрения историка: как развернутое критическое высказывание о современном обществе, последовательная история его анализа писателем¹.

Очень важно, что этот сквозной метасюжет никак не исчерпывает их содержания и романы Сорокина, которые за некоторыми важными исключениями представляют собой сложные художественные произведения, наполненные разными смыслами. Более того, для него самого, вероятно, первостепенной была реализация собственно писательской, концептуальной эстетической и философской программы. Литературоведы предлагали самые разные внешне фи-

1 Эта статья была написана в конце 2020 года, до публикации весной 2021-го романа Сорокина «Доктор Гарин». Новый роман и подтверждает в целом предложенную в статье реконструкцию логики письма Сорокина, и демонстрирует попытку преодолеть эту логику. Обсуждение этой захватывающей коллизии — борьбы писателя со сформировавшимся за десятилетия собственным модусом письма, которая и составляет главный нерв «Доктора Гарина», — заслуживает отдельного исследования.

лософские и эстетические стимулы творчества Сорокина². Все эти, вполне убедительные, предположения носят неизбежно гадательный характер, и в этой статье я предложу и свое — столь же гипотетическое. Возможно, изначальным толчком для перехода к написанию романов послужило желание писателя реализовать на практике освобождение литературы от литературщины, письма от формы. Экономнее всего это стремление можно сформулировать при помощи классической теории эволюции литературы к «нулевой степени письма» Ролана Барта. Во всяком случае, романы первого «романного» десятилетия Сорокина последовательно воспроизводят схему Барта:

Таким образом, письмо пережило все этапы постепенного отвердевания; сделавшись сначала объектом разглядывания, затем производства и, наконец, убийства, ныне оно пришло к конечной точке своей метаморфозы — к исчезновению: в тех нейтральных типах письма, которые мы назовем здесь «нулевой степенью письма», нетрудно различить, с одной стороны, порыв к отрицанию, а с другой — бессилие осуществить его на практике, словно Литература, которая вот уже в течение столетия пытается превратить свой лик в форму, лишенную всяких черт наследственности, обретает таким путем большую чистоту, чем та, которую способно ей придать отсутствие всяких знаков, позволяя наконец сбыться Орфеевой мечте: появлению писателя без Литературы³.

Эта дополнительная интерпретационная рамка важна для моего анализа лишь постольку, поскольку задает глубину перспективы, позволяя развести вероятную интенцию автора и наглядную автономность смыслопорождения художественного текста, формирующего интересующее меня в первую очередь социальное высказывание подчас помимо авторской воли. А возможно, именно эстетическая программа дала изначальный толчок социальной критике в романах Сорокина: бартовская теория письма фундаментально социальна и исторична, и даже если Сорокин ставил перед собой амбициозную цель сугубо литературного характера — стать тем самым «писателем без Литературы» — его письмо оказывается остро социально-политическим⁴. Цитируя лишь одну классическую работу Барта, я не настаиваю на буквальном воздействии этого конкретного текста на творчество Сорокина, используя ее как наиболее емкую версию формулировки сугубо писательской логики выстраивания отношений с письмом.

Что бы ни было первичным — интерес к социальному анализу или решение проблемы письма — произведения Сорокина затрагивают проблему взаимодействия культуры и общества. Именно присутствие узнаваемого лейтмотива, где более явное, где менее, подчеркивает взаимосвязанность произведений Сорокина разных лет. Более того, в совокупности они образуют не просто интертекстуальное пространство, а последовательность высказываний, структу-

2 См. всеохватывающую антологию: «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы / Ред. Е. Добренко, И. Калинин, М. Липовецкий. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

3 См.: *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с фр., науч. ред., авт. предисл. и коммент. Г.К. Косиков. М.: Академический проект, 2008. С. 54.

4 Многие исследователи обращали внимание на актуальность идей Барта для Сорокина. См., например: *Калинин И.* Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 143; *Гройс Б.* Русский роман как серийный убийца, или Поэтика бюрократии // Там же. С. 345.

рированных общей логикой поиска ответов на несколько ключевых вопросов. По крайней мере, так воспринимаются историком сорокинские тексты, прочитанные в хронологическом порядке — от 1970-х до конца 2010-х. Каждый из них находится в диалоге с предыдущим, продолжая обсуждение намеченных ранее тем и сюжетов на некоем новом уровне. Сорокин вообще очень «исторический» писатель, не только своим интересом к социально-политическим структурам и логике трансформации общества, но и подходом к формированию текста, который всегда сориентирован вдоль «стрелы времени». Находящиеся внутри текста персонажи бесповоротно меняются по ходу повествования, они что-то узнают — понимают или чувствуют — новое, чего не ведали ранее, самый калейдоскопический и безумный рассказ нельзя вовсе произвольно перекомпоновать, меняя причинно-следственные связи. Уже одно это свойство ставит под вопрос причисление Сорокина к постмодернистским писателям. Впрочем, сами по себе формальные ярлыки не имеют значения. Моя цель — реконструировать историю социально-исторических поисков в романах писателя: сначала формулирования им подспудно ощущаемой проблемы, потом — возможных решений ее.

Достижение идеала рационально-аналитического описания реальности (альтернативное ее символическому моделированию и осмыслению в художественном тексте) описано Борхесом — когда «Коллегия Картографов создала Карту Империи, которая была форматом в Империю и совпадала с ней до единой точки»⁵. Художественный же текст как автономный механизм производства смыслов способен создать карту практически «форматом в Империю» и при этом чрезвычайно компактную. Правда, законы материального мира не может нарушить даже гениальный писатель, и высокая емкость отображения реальности и скорость обработки информации сами по себе не ускоряют процесс ее осмысленного восприятия и понимания читателем — получателем информации. С его точки зрения, почти нет разницы в том, наблюдать ли воочию жизнь некой реальной Анны Карениной в течение многих недель или прочитать роман Льва Толстого: можно быстро усвоить картину мира по версии Толстого, но не получится быстрее понять его смысл (мотивы героев, логику ситуации). Морализаторская прямая речь автора, расставляющая акценты, выпадает из ткани произведения как автономной виртуальной реальности и поэтому может восприниматься лишь как одно из возможных толкований смысла художественного текста, наряду с последующими толкованиями литературных критиков и филологов-литературоведов.

Поэтому в качестве ключевого критерия трудно формализуемого статуса художественного текста можно назвать некоторую беспомощность автора перед ним: только когда автор не до конца понимает, что и почему выходит из-под его пера (клавиатуры), текст обретает необходимую автономность «аналитической машины», работающей в иной, «нечеловеческой» логике культуры как внешней по отношению к индивидууму сферы. Эту функцию культуры помогает понять по аналогии современное понятие нейросети, состоящей из отдельных вычислительных устройств, но не равной их сумме. Культуру создают конкретные люди, но каждый из них в отдельности мыслит иначе, чем культура как совокупность их разнородных творческих импульсов. Кроме того, ху-

5 Борхес Х.Л. Музей. О строгой науке // Борхес Х.Л. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., предисл. и примеч. Б. Дубина. СПб.: Амфора, 2007. Т. 2. С. 567.

дожественный текст отличает внутренняя согласованность созданного в нем микрокосма и непротиворечивость в рамках предложенной логики обстоятельств и мотивации⁶. Главная проблема — соблюдение баланса между авторским произволом и полной беспомощностью в отношении структурирования нарратива. Этот баланс позволяет автору поддерживать последовательность рассказа без того, чтобы подменять альтернативную логику культуры собственной рациональностью. Вполне в духе романтических представлений о вдохновении, водящем рукой писателя, функция автора художественного текста согласно этой неосоциологической интерпретации в том, чтобы являться медиумом между современной культурой как колоссальной автономной «нейросетью» и собственными идеями и эстетическими пристрастиями. Ни в коем случае не претендуя на исчерпывающее определение феномена художественного текста, кратко сформулированная мной интерпретация кажется подходящей в случае творчества Владимира Сорокина и, во всяком случае, обосновывает круг вопросов, обсуждаемых в связи с ним мной — с точки зрения не литведа, а обществоведа.

* * *

С этого-то момента и начинают множиться различные виды письма. Отныне выбор любого из них — изысканного, популистского, нейтрального, разговорного — превращается в основополагающий акт... Каждое из них оказывается попыткой разрешить Орфееву проблему Современной Формы — проблему писателей без Литературы. Вот уже в течение ста лет... писатели... пытались наметить пути интеграции, разрушения или восстановления в правах литературного языка; однако ставкой здесь служат не приключения формы, не успех риторики или смелое обновление и изыски словаря. Всякий раз, когда писатель запечатлевает на бумаге ту или иную последовательность слов, под вопросом оказывается само существование Литературы...

Ролан Барт. Нулевая степень письма (1953)⁷

Начнем с первого, подлинно программного романа Сорокина «Норма», написание которого датируется 1979—1983 годами. Интересны для социального анализа и ранние его тексты, но сам масштаб «Нормы», структура романа, последовательность его частей позволяет довольно уверенно прочитывать логику автора как исследователя (а не только писателя). Насколько сознательна эта логика, точно ли Сорокин размышлял так, как это реконструируется по тексту — никто не может знать, вероятно включая и самого автора задним числом, когда произведение уже написано. Однако важен эффект, производимый текстом. Первую часть «Нормы» составляют десятки зарисовок-миниатюр, передающих широчайший спектр сюжетов советской повседневности, зафиксированных в широком диапазоне стилей письма и регистров речи (делая пись-

6 См. классические работы Юрия Лотмана, прежде всего: *Лотман Ю.М. Структура художественного текста* // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 14—288.

7 *Барт Р. Нулевая степень письма*. С. 94.

мо «объектом разглядывания»). Часть из них органично воспроизводит живое слово реальных людей, часть — узнаваемые манеры художественной прозы. Используя популярное литературоведческое клише, эту часть романа хочется назвать «энциклопедией позднесоветской жизни» («отчет о положении людей, замурованных в языке своего класса, края, профессии, наследственности или истории»⁸). Весь этот калейдоскоп персонажей и ситуаций, вполне канонических и скандально-субверсивных, объединяет одно обстоятельство: герои в буквальном смысле слова едят дерьмо. «Нормой» называется фабричная упаковка кала (наподобие компонента современного обеда на борту самолета), которую привычно — кто с ропотом, кто с удовольствием — ежедневно поедают граждане; редкие исключения воспринимаются как глобальное ЧП. Трудно избавиться от ощущения, что автор приговаривал, заправляя страницу в каретку пишущей машинки: «Что же это за ваша нормальность такая? Сейчас увидим!» Возможно, напрямую интересовала его лишь литературная форма, но в бартовской модели литературы оборотной стороной ее и является социальная норма.

Наглядная грубость сорокинской метафоры оправдывает столь же прямолинейную социально-политическую интерпретацию интенций автора: роман писался в самый пик застоя, не в смысле замедления динамизма советского общества, а в более фундаментальном значении предельной кристаллизации всего микрокосма социального воображения. Это восприятие реальности как абсолютно стабилизированной и законченной трудно представить себе извне ее, хотя представление о завершенности мира вовсе не уникально для позднего СССР. Подобное ощущение «конца истории» и неизбежности миропорядка — прежде всего системы ценностей — отличало американское общество 1990-х, вероятно и немецкое до середины 2010-х. Изначальный импульс критики этого состояния кажущегося окостенения неизменно носит социально-политический характер, даже если субъекта критики интересует в первую очередь аналитическая деконструкция или эстетические новации, а не смена общественного строя.

Не случайно роман Сорокина начинается со сцены обыска КГБ у диссидента, изъятия рукописи и последующего чтения ее в высоком кабинете на Лубянке неким идеальным «неискушенным читателем»-экспертом, мальчиком «лет тринадцати в синей школьной форме»⁹. Чтобы понять, что есть норма, откуда она берется и каковы параметры более адекватного мироустройства, необходимо без оглядки на цензуру описать реальность, а затем оценить получившуюся картину свежим взглядом. (Эта сцена — и пасхалка-признание в исследовательском интересе автора через аллюзию на андроповское «Мы не знаем страны, в которой живем», сказанное на июньском пленуме ЦК КПСС 1983 года¹⁰.) Важно отметить, что с самого начала реальность и текст, фиксирующий ее, присутствуют в анализе Сорокина как равноправные измерения человеческого опыта. Он предельно реалистично фиксирует даже кажущиеся

8 Там же. С. 108.

9 Сорокин В. Норма // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Ад Маргинем, 2002. Т. 1. С. 13.

10 Задokumentированная формулировка: «Мы еще до сих пор не изучили в должной мере общество, в котором живем и трудимся» (Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС 14–15 июня 1983 года. М.: Политиздат, 1983. С. 19).

фантастическими события и описывает их языком, не вызывающим отторжения искусственностью — как по отношению к живой речи, так и разным регистрам литературного канона.

Вторая часть романа — список из 1562 словосочетаний, описывающих сферу человеческого опыта, от рождения до смерти, от «нормальные роды» до «нормальная смерть»¹¹. В каждом из них упоминается «нормальность» в качестве предиката, меняется лишь объект. Уже первая часть романа достигает эффекта нормализации дерьма как нормы, читатель привыкает к тому, что в любой ситуации персонаж достает из сумки или холодильника пакетик с «нормой» и ест ее — в сыром виде или поджарив. Это важный, экспериментально доказанный автором результат: человек привыкает ко всему и принимает все. Не «вообще», не в книге — а конкретный читатель, восприятие которого меняется от беспокойного предчувствия догадки о содержании вездесущих «пакетиков» — до отворачивания, а потом и спокойной адаптации к новому знанию. Каталог второй части романа фиксирует это состояние: «нормальные облака», «нормальный Петрович» — да все вокруг, в общем, нормально, так или иначе.

Если существующая норма — дерьмо, то возможно ли хотя бы помыслить идеальную норму человеческого общества, отличную от серой советской позднебрежневско-андроповской рутины? Третья часть романа стилизована под антисоветский нарратив о подлинной русской духовности в условном прошлом. Она представляет собой свободный микс солженицынского социального воображения, набоковского стиля и символизма Тарковского (включая цитату знаменитого кадра «Соляриса» с дождем, идущим внутри старого отцовского дома). Начав писать старательно и с большим энтузиазмом, Сорокин не выдерживает и «раскалывается»: нарратив становится непоправимо ходячим и разваливается. Выясняется, что это рассказ некоего автора-халтурщика, представленный на суд анонимного редактора-заказчика — может, и самого Сорокина.

— ... Ну, ничего, нормальный рассказ...

— Нормальный?

— Ага. Понравился¹².

Да, рассказ дерьмовый, может, сменить политическую тональность? И придуманный писатель столь же легко сочиняет совершенно иной текст — о визите к председателю колхоза нового секретаря райкома на пару с местным начальником госбезопасности в альтернативной реальности 1948 года. Это уже совсем иной нарратив, в лучших местах совершенно платоновский, в проходных — узнаваемо соцреалистический, в общем стиль «совок нуар». Норма чекистского революционного рвения, как и норма крестьянской покорности, не вызывают сочувствия читателя. Секретарь с особистом изуверы-садисты, но и их жертвы-колхозники особой жалости не вызывают: на ферме никудашно содержат и морят поступающих с «племзавода» врагов народа. От одного из них остались стихи; прочитав их, партиец с особистом карают председателя: такая аллюзия на тов. Сталина, возмущенного арестом поэта Мандельштама (стихи они, конечно, все равно сжигают).

11 Сорокин В. Норма. С. 95–134.

12 Там же. С. 166.

- Суровый рассказ...
- Что, не понравился?
- Да нет, я не говорю, что плохой... в общем-то, нормальный...
- Ну, и что ж делать?
- Слушай... я вообще-то не знаю...
- Ну?
- Давай его обратно закопаем¹³.

Смена идеологических регистров сама по себе ничего не меняет в попытке моделирования идеальной нормы, личной или общественной. Возможно, дело в прозе, неспособной передать сокровенное содержание *подлинной* человеческой нормы, внутренний мир лирического героя (и внутренней сути письма)? Как писал Барт, «поэтическое Слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей»¹⁴. Четвертая часть романа занята «всеобъемлющим» стихотворным циклом «Времена года». Каждому месяцу посвящено одно стихотворение, написанное в самых разных размерах и стилях, одно из них — августовское — воспроизводит стихотворение репрессированного поэта из предыдущей части. Поэзия, и откровенно доморощенная, и более или менее настоящая, и любовная лирика, и официоз, и нарушающая табу обценной лексикой или откровенным описанием интимных сцен, и воспроизводящая риторический рисунок литературно обработанной народной песни, всего лишь контейнер для выражения предсуществующих смыслов. Во всяком случае, та поэзия, на которую способен Сорокин (всерьез или в качестве стилизации), не столько порождает новые смыслы, сколько передает некие уже готовые. Для уже существующей воровской нормы — своя поэзия, для советской — своя. Очевидно, что и поэзия далека от бартовской гипотетической «нулевой степени письма», порождающей смысл в чистом виде, не искаженном мифом, языком, стилем и типом письма (политическим, революционным, активистским, литературным)¹⁵.

Интерес писателя к письму в бартовском смысле наглядно демонстрируется в пятой части «Нормы», представляющей собой минироман в письмах, начинающихся поначалу со ставшего давно уже твиттерным мемом обращения «Здравствуйте дорогой Мартин Алексеич!» Сорокин моделирует формирование текста «простаком», не владеющим азами литературного письма и якобы не имеющим представления об этой возможности. Объектом исследования здесь выступает не сама норма, маскирующаяся среди обыденной жизни, а ситуация ее оформления одновременно с переносом мысли в текст. Этот форматирующий речевой акт структурирует обыденную жизнь, уже держа внутри себя сложившуюся норму (как выясняется в предыдущей части романа). Необычная для жанра эпистолярного романа односторонность переписки (мы читаем послания лишь одного корреспондента) буквально воспроизводит ситуацию *письма* (в единственном числе):

Письмо — вовсе не орудие общения между людьми, не свободная дорога, по которой могла бы устремиться чисто языковая интенция. <...> ...письмо представляет

13 Там же. С. 202—203.

14 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 85.

15 Барт был озадачен поиском в тексте «некоего формального образования, не зависящего ни от языка, ни от стиля» (Барт Р. Нулевая степень письма. С. 54).

собой отвердевший язык, оно живет, сконцентрировавшись в самом себе... оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения. Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо явлено как некое символическое, обращенное вовнутрь самого себя, преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образования...¹⁶

Пожилой младший партнер по дачному участку и общему семейному дому и дальний родственник пишет письма своему ровеснику, обладающему более высоким социальным статусом. «Мартин Алексеич» — нормативный успешный советский человек. Его финансовое благополучие и высокое положение (необходимое для собственника в СССР не меньше, чем наличие денег) объясняются тем, что он крупный ученый, «ответственный научный работник»¹⁷. При этом, несмотря на бронь, он добровольцем пошел на фронт, что делает и его гражданскую репутацию безупречной. Судя по письмам к нему, Мартин Алексеич деликатно относится к их отправителю, беспрекословно отправляет деньги по его запросам на обустройство и ремонт дачи и участка. Первые письма отражают сложившуюся ясную норму: существует социальная иерархия и разделение труда, структурирующие расширенную семью-общество. Мартин Алексеич является, видимо, основным владельцем земли и дома и источником средств для их поддержания. Отправитель писем — пенсионер, человек низкого социального положения, но также признанного гражданского статуса («бывший сержант шестого отдельного артиллерийского полка», «в войну Родину защищал»¹⁸). Имея свободное время и навыки и, видимо, постоянно проживая на даче, он (как и его жена) вносит свой вклад в общее хозяйство натурой — трудом. Есть и третья ветвь семьи, пользующаяся всеми благами общежития, не работая на участке и не тратя на него деньги — просто по праву собственности. Видимо, занимая более высокое социальное положение, они младше автора писем, который воспринимает демографическую иерархию как социальную и оспаривает их право на привилегии.

Некий давний конфликт по поводу раздела находящейся в общем владении собственности (по крайней мере, шестнадцатиметровой «тераски») и перспективы быть обделенным на основании господствующей социальной нормы собственности и родства начинает все больше беспокоить автора писем, буквально разъедая его речь и нарратив. От письма к письму меняется тон — от вежливого к резкому и грубому. Автор писем чувствует себя униженным и опасается за свой неформальный статус собственника — юридически никак не оформленный и финансово не оправданный, но кажущийся ему бесспорным с точки зрения моральной экономики трудовой стоимости. Без всякого явного повода он переходит в наступление на адресата, интуитивно нащупывая аспекты «нормы», позволяющие ему взять верх над своими формально высокопоставленными оппонентами:

...а я хоть и не партийный а почище вашего партийный. <...> Вы вон кроме своих пробирок и не знаете ничего и как картошку посадить не знаете. А небось с маслицем её едите да и клубнику с молоком. И мы её сажаем а не вы с вашей женой. Так что и дом то наш выходит а не ваш а хоть и пишется на вас так это неверно.

16 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 62.

17 Сорокин В. Норма. С. 236.

18 Там же. С. 222, 243.

Маша тоже как никак а наследница и мы с ней писать будем куда только можно мы обратим внимание общественности на вас и вашу деятельность кулака. Вы кулак и жена ваша — буржуйка, которая позорит и которую надо тоже приструнить как следует. А нас значит побоку? Мы работали сажали а кто туалет ставил? <...> Это я всё на своём горбе делал я кровь с потом проливал а вы только посрать и поесть вот как¹⁹.

Перед нами явно политическое письмо: «...в этом случае задача письма состоит в том, чтобы в один прием соединить реальность фактов с идеальностью целей... поистине, именно власть (или борьба за нее) порождает наиболее характерные типы письма»²⁰. Под конец все более агрессивный нарратив проходит и стадию политического доноса, и прямых, все более нечленораздельных, угроз и становится совершенно нечленораздельным:

Здравствуйте Мартин Алексеевич! Я тебя .бал гад срать на нас говна. Я тебя .бал гадить нас срать так. Я тега егал могол срать на нас говда. Я тега егад могол сдат над мого. Я тега ега мого така мого. я тага мого така водо мога. я тега пото мога подо роды мого пира тора...²¹

Сами, без всяких внешних, «социальных» причин, лишь из тараканов в голове пожилого человека, речь и текст порождают насилие, за которым следует разложение речи и смерть: исчезают знаки препинания, пробелы между все более бессмысленными словами, последние десятки строк текста состоят из бесконечного, как нитевидный пульс, ряда буквы «аааааааааааа». Артикулированная норма оказывается неотделимой от языка, и если ее формирование предшествует высказыванию, то исследовать этот момент напрямую текстуальными средствами невозможно: там, где начинается норма, текстуального языка еще не существует.

За этим открытием в шестой части романа следует короткий гимн норме, структурированный как фразы из букваря («книжки для первоначального обучения грамоте», по определению словаря Ушакова):

Я СВОЮ НОРМУ ВЫПОЛНИЛ!
МЫ СВОЮ НОРМУ ВЫПОЛНИЛИ!
ОНИ СВОЮ НОРМУ ВЫПОЛНИЛИ!...²²

Если речь артикулирует социальную норму, она и есть норма, во всяком случае они не находятся в иерархических отношениях, как базис и надстройка или даже причина и следствие. До конца романа Сорокин собирает заново разобраный в исследовательских целях на части механизм текстуальной культуры, демонстрируя новое понимание его устройства. В седьмой части он вписывает в прозаические рассказы-зарисовки стихи и песни соответствующей эпохи в качестве реплик диалога: если предполагается, что лирика отражает «личные настроения и переживания» человека, то контекстуализация ее в прозе позволяет прояснить социальную норму кажущегося асоциальным лирического высказывания:

19 Там же. С. 244.

20 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 63.

21 Сорокин В. Норма. С. 249.

22 Там же. С. 258.

— Алё! Город? Девушка, соедините меня, пожалста, с отделением НКВД. Да. Да. Конечно, конечно, я не спешу...

— Да! Да! Здравствуйте!... Товарищ дежурный лейтенант, то есть, простите, — офицер... это говорят, это говорит с вами библиотекарь деревни Малая Костынь Николай Иваныч Кондаков. Да. Вы извините меня, пожалста, но дело очень, прямо сказать, очень важное и такое, я бы сказал — непонятное, — он согнулся, быстро зашептал в трубку: — Товарищ дежурный офицер, дело в том, что у нас в данный момент снова замерло всё до рассвета — дверь не скрипнет, понимаете, не вспыхнет огонь. Да. Погасили. Только слышно, на улице где-то одинокая бродит гармонь. Нет. Я не видел, но слышу хорошо. Да. Так вот, она то пойдёт на поля за ворота, то обратно вернётся опять, словно ищет в потёмках кого-то, понимаете?! И не может никак отыскать²³.

По Барту, «поэтическое слово превращается в акт, лишенный ближайшего прошлого и окружающего контекста, но зато в нем сгущена память обо всех породивших его корнях»²⁴. Если так, то возвращение Сорокиным поэзии в состояние «некоей виртуальной прозы, которая, как сущность и как потенциальная сила, лежит в глубине любого способа словесного выражения»²⁵, призвано вернуть и прояснить то самое «ближайшее прошлое и окружающий контекст» популярной советской лирики.

В восьмой части романа в реалистичной манере производственной прозы описывается редакционная летучка в литературном журнале — основном институте отбора и распространения литературных текстов, создания литературы. Большинство реплик редакторов и цитируемые ими материалы нечленораздельны, подобно последним письмам на имя «Мартин Алексеича»: это мертвая речь нелитературы и нечеловеческой нормы, ответственная за поддержание этой нормы:

Вот, например, я прочту гоеновиркнр апрспвмпамкпм, рпорего Зова проар он опнрен... ага, вот оно:

Разби, раопро тишину
Отрона ап оды,
Шапро, олако олону
Бетонные уды²⁶.

Анализ литературы Владимира Сорокина, по крайней мере романов, необходимо начинать именно с «Нормы», потому что «сначала» и «потом» важны для его творчества. Сам он использует этот роман как первый шаг в реализации программы Барта, делая письмо «объектом разглядывания» под разными углами, что и предопределяет характер романа как энциклопедии современной жизни и речи. Роман включает темы и сюжеты, специально развивавшиеся в позднейших его произведениях. Главное же, «Норма» помогает понять, как устроен роман Сорокина, давая ключ к пониманию следующих. Его романы структурируют не события и не герои сами по себе, а тем более не форма и стиль, а отношения речи и тела, текста и действия.

23 Там же. С. 292.

24 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 85.

25 Там же. С. 81.

26 Сорокин В. Норма. С. 303.

Второй роман Сорокина — «Очередь». Автор называет датой его написания 1983 год, и этот небольшой по объему (но невероятно трудоемкий по письму) роман выглядит как разросшаяся часть «Нормы». В этом романе специально исследуется речь, уже выявленная Сорокиным (особенно в пятой части «Нормы») как самостоятельная сила, структурирующая общество и его норму. Барт противопоставляет письмо и разговорную речь:

...в речи все явлено непосредственно, предназначено для немедленного потребления; здесь слово, молчание и их движение устремлены к отсутствующему пока смыслу... Обычная речь извергается как хаотический поток, ей свойственно безоглядное, навеки незавершенное движение вперед. <...> Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо явлено как... преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образование, тогда как обычная речь представляет собой лишь последовательность пустых знаков, имеющих смысл лишь благодаря своему движению вперед²⁷.

Визуализацией речи как бесконечного движения вперед, к заведомо неопределенной цели, но явно в интересах «немедленного потребления» и является «Очередь». Весь роман написан исключительно прямой речью — диалогами и отдельными репликами. Присутствие автора и его посредничество в формировании текста полностью нейтрализовано, никаких пояснений и даже технических описаний от третьего лица. Нарратив формируется самими персонажами, явленными читателю лишь в их словах и междометиях — их чистой субъектностью. При этом Сорокин рассказывает вполне внятную историю, причем подчеркнута «социальную». Как ясно из названия, в центре повествования находится многодневная очередь за дефицитом, в которой стоят сотни и даже тысячи людей. Отдельные диалоги и периодические переключки дают автору возможность представить широчайшую социальную панораму, подчеркнуть участие в очереди людей разных национальностей — хотя тема общества, возможность существования нации и условия ее сохранения пока не является центральной и не проблематизируется автором. Изнутри статичной советской нормы можно задать вопрос о ее основе и происхождении, но трудно представить себе, что кажущееся цементным единство на самом деле эфемерно и может распасться в любой момент. Пока что все стоят в очереди за чем-то прекрасным — ходят разные слухи о «выкинутом» товаре, да и за время многодневного стояния одна партия товара заканчивается, завозят и начинают продавать что-то новое. Конец очереди кажется недостижимым (впереди всегда кто-то встраивается), а само терпеливое стояние является бессмысленным и бесполезным. Герою везет: спрятавшись от дождя в подьезде, он попадает в квартиру и вступает в отношения с женщиной, которая оказалась заведующей сектором того самого универмага, в который стоит очередь, она обещает привести его на склад и дать выбрать «что угодно». Получается, только случай позволяет попасть к первоисточнику вождельного ресурса. Для этого требовалось не терпеливое следование «норме», а сакральное знание и удача — эта тема, как и некоторые сюжеты разговоров в очереди, всплывут

27 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 57, 62.

в следующих произведениях Сорокина (прежде всего в «Сердцах четырех»). Важно подчеркнуть, что автор сам увязывает «социальность» с глубоко абстрактной и «литературной» проблемой речи. При этом его интересует речь не «вообще», а практическая возможность ее воспроизведения в тексте и границы реальной автономности на письме, способность описать, а значит, и предопределить ту или иную сферу деятельности.

Третий роман Сорокина, «Тридцатая любовь Марины», исследует трансформацию письма на следующей ступени бартовской схемы — «производства», — после того как письмо и речь стали «объектом разглядывания» в первых двух романах. Персонажи «Тридцатой любви» также намечены в одном из сюжетов первой части «Нормы», датировка «1982—1984» заставляет предположить, что работать над новым романом автор начал, еще дописывая старый. Техническим названием этого произведения могла бы стать «Анти-норма», а исходным вопросом — что если попробовать отказаться от нормы? Героиня романа во всех отношениях выпадает из нормы: все не так пошло еще в детстве, когда она стала жертвой растления и насилия. Она травмирована и психологически, и физически (поломан палец), из-за чего не может продолжить музыкальную карьеру. Она не гетеронормативна и нарушает социально-политическую норму, социализируясь с диссидентами и иностранцами. Но и сконструированный, почти идеальный антинормативный персонаж подспудно стремится к какой-то норме как основе социализации, без которой невозможна речь, а значит, самовыражение и субъектность (в чистом виде синтезированной в «Очереди»). В плоскости же литературной письму требуется форма, и форма романа накладывает довольно жесткие ограничения. Отсюда стремление героини к гетеросексуальным отношениям — необъяснимое с точки зрения истории о лесбиянке, способной любить только женщин. Отсюда попытка идентифицировать идеал нормы, соприкосновение с которым должно помочь преодолеть травму многомерной ненормативности героини и структурировать письмо автора.

Первоначально этот идеал — субверсивная фигура А. Солженицына как владыки и верховного воплощения диссидентского антимира не-нормы и неорационалистского романиста, который один может сделать антимир регулярным, нормальным, симметричным фундаментальному советскому бытию в своей стабильной тотальности. Алкоголь и наркотики не помогают антинормативной героине: за их употреблением неизменно следует конфликт и разрыв с близкими. Вероятно, преступление границы нормы не компенсирует, а лишь усугубляет уже переживаемую трансгрессию, отдаляет надежду на социализацию человека в состоянии глубоко индивидуального наркотического трипа. Наконец, героиня встречается с персонажами, будто вышедшими из киноленты «Москва слезам не верит», и капитулирует перед отмирающей на глазах советской нормой — сознательными рабочими, культурными соседями по общежитию (и бартовского второго этапа эволюции письма, когда «форма стала конечным продуктом “производства”, подобно горшку или ювелирному изделию»²⁸). Процесс растворения в советской норме передан в романе через отработанную в письмах «Мартину Алексеичу» нарастающую деградацию прямой речи. Живая речь постепенно становится соцреалистически литературной, затем ходульной, затем пустой пропагандистской риторикой. Красноречивее

28 Там же. С. 53—54.

любых драматических описаний от третьего лица, Сорокин напрямую и даже изнутри передал процесс отмирания и умирания субъектности.

Сугубо литературная продуманность романа лишь подчеркивает противоречивость его «социального» подтекста — подспудного исследования нормы как оборотной стороны литературной формы. Почему Сорокин не позволил своей героине нормализовать свою среду как ЛГБТ-комьюнити и погрузиться в эту норму? В общем, Марина и существовала во вполне отлаженном мире и даже вполне рутинном графике дел и отношений: в качестве полноценного члена сообщества диссидентов, уверенной в себе гомосексуальной персоны, параллельно успешно справляясь с обязанностями гражданина нормативного социума гетеросексуальных советских служащих. Но вероятно, изнутри советского социального опыта Сорокин работал с тотализированным пониманием нормы как всеохватывающим режимом истины и логики порождения смыслов и на этом этапе он пока не представлял себе возможность нормализации нестандартной сексуальности. В последующих его произведениях демонстративная гомосексуальность или бисексуальность персонажей, занимающих вполне нормативную нишу, выглядит как сознательное преодоление прежней ограниченности. А может быть, дело в том, что роман писался не о героине, а как исследование антинормы, состояния по определению не нормализуемого даже в качестве «меньшинства». Во всяком случае, важно, что от первоначального буквального восприятия нормы как социально-политического феномена в результате проведенной писательской работы Сорокин пришел к пониманию ее как проблемы языка. Причем на протяжении первых трех романов «язык» все больше дифференцируется на речь и литературу, текст и дискурс. Постепенно каждый из них обретает собственную динамику, они вступают друг с другом в сложные отношения. К концу «Тридцатой любви Марины» можно заметить, как проблемой в тексте Сорокина постепенно становится не столько коррупция или окостенение социальной нормы, сколько отмирание языка и неспособность литературы в логоцентричном и текстоцентричном советском обществе формулировать необходимые новые смыслы и отражать новую реальность.

* * *

Этой проблеме напрямую посвящен следующий роман Владимира Сорокина, очевидно с самого начала писавшийся ради последних двух слов текста: «Роман умер». Он так и называется — «Роман», формально по имени главного героя. Это также разросшаяся самоцитата, отпочковавшаяся от «Нормы» (идиллического рассказа из третьей части). Написанный целиком в классический перестроечный период (1985—1989), четвертый роман Сорокина отличается от предыдущих нарочитой нормативностью линейной композиции и тщательной стилизацией письма под классическую русскую прозу. В общем, это и есть вполне хорошая проза, автор старательно избегает явных признаков вторичности или пародии (в частности, воспроизводя топографию русской деревни с оврагом из «Нормы» и описание отчего дома, он вычищает прямые аллюзии к Тарковскому). Рассматривая вблизи рисунки и картины Сальвадора Дали, поражаешься, насколько он плохой рисовальщик и художник; Сорокин демонстрирует мастерство литератора, подчеркивая, что его эксперименты не от не-

умения писать «нормально». При этом «Роман» — глубоко экспериментальное произведение, только не на изобразительном уровне.

Тридцатидвухлетний главный герой Роман оставляет успешную адвокатскую карьеру в Санкт-Петербурге и возвращается в родную деревню, чтобы реализовать себя как художника. Дело происходит в некой условной дореволюционной России, поэтому родной дом Романа — это старое поместье. Родители его умерли, и он поселяется вместе с любящими его бездетными дядей и тетей. Он пишет замечательно удающиеся ему картины, переживает о прошлой любви к дочери соседских помещиков, обретает новую, к приемной дочери сурового лесника. Все это происходит на фоне тщательно реконструируемой русскости — речи и психологии, природы и быта. В романе представлены все узнаваемые русские типажи: хлебосольные помещики, деревенский священник, пожилые мудрые крестьяне и молодые красавицы, лекарь-нигилист и интеллигент, курсистка и деревенский юридивый. Тщательно прописана русская деревня и русская охота, баня и покос, церковь и застолье, песни и идейные споры. Опасно балансируя на грани штампа, Сорокин пытается находить свои слова для изображения узнаваемого, хотя понятна общая вторичность содержания романа, который вполне можно было бы назвать «Любить по-русски».

Да автор и не скрывает от читателя своих намерений. Героя зовут Роман, он художник, исключительно удачно запечатлевающий окружающую русскость. Его избранницу зовут Татьяна. Как известно, Татьяна — «русская душой, сама не зная почему», у Сорокина она «жива только Романом» (постоянно повторяя своему избраннику: «Жива только тобой»). На их свадьбе достигается кульминация русскости, что должно стать понятным самому невнимательному читателю: «Русские! Как хорошо, что все — русские, — восторженно думал Роман, сходя на землю и подавая руку жене. — Я русский и она русская. И девушки, и Дуролом. И эта трава, и этот дом, и небо... Все, все русское!»²⁹ Свадьба достигает накала буффонады, превосходящей фильму Пырьева, дальнейшее повышение градуса экстаза кажется уже невозможным. Молодожены уединяются в спальне, и ожидаемое слияние «русской души» и «русского романа» обращается в гекатомбу: они убивают горячо любимых родственников, слуг, друзей, крестьян, всех-всех, упомянутых в романе, и друг друга. В этой заключительной сцене роман Сорокина и обретает художественную ценность, потому что, целиком спланировав его и терпеливо, почти до самого конца, оставаясь в рамках серьезной литературы, автор явно не понимает до конца сам, почему же так вышло.

Да, слешер хорош, когда читателя долго убаюкивают идиллическими сценами, а под конец внезапно, как обухом по голове, — «Роман шагнул к нему и ударил топором сверху по голове. Тяжелое лезвие вошло по самый обух, расколов череп, кровь и мозг брызнули на белый фрак Романа»³⁰. И понятно, что в сугубо литературной плоскости Сорокин изначально планировал исследовать третий этап эволюции письма, который Барт называл «последним актом, завершающим всякую объективизацию, — убийством»³¹.

29 Сорокин В. Роман // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Ад Маргинем, 2002. Т. 2. С. 555.

30 Там же. С. 638.

31 Барт Р. Нулевая степень письма. С. 54.

Итак, мы обнаруживаем в Романе тот — разрушительный и созидательный одновременно — механизм, который характерен для всего современного искусства. Объектом разрушения является длительность — эта невыразимая связующая нить существования: самый акт упорядочения... есть акт предумышленного убийства³².

Роман — это воплощенная Смерть; жизни он придает облик судьбы, воспоминание превращает в утилитарный акт, а длительность — во время, обладающее направленностью и осмысленностью. Однако подобная трансформация способна совершиться лишь под взглядом общества. Именно общество освящает Роман... в качестве трансцендентного образования и сюжетно организованной длительности. Итак, распознать пакт, который... связывает писателя и общество, можно благодаря тому, что сами цели этого пакта с очевидностью проглядывают в знаках романа³³.

Логично показать смерть классического романа, продемонстрировав, что «так писать» не очень сложно, а глубокая историософия и мораль вовсе не имманентны русскому роману, который вполне можно превратить в условную «Техасскую резню бензопилой». Но внутренние смысловые связи и обстоятельства, проявившиеся в процессе выполнения этой умственной задачи, оказываются тем спонтанным приращением требующего специальной расшифровки знания, которое и отличает подлинный художественный текст с точки зрения социально-семиотического анализа. Та социальность, которая «освящает Роман» и «связывает писателя и общество», оказывается очень исторически конкретной. Оказывается, убивает именно торжествующая русскость — и именно в результате ее торжества, а почему так, автор и не пробует объяснить.

Ясно, для чего в эксперименте по уничтожению русского романа присутствует тщательно воссозданный «русский мир», но не было никакой необходимости изображать его именно *так*. Например, изображая подлинно русское общество как сословное, основанное на экономической эксплуатации крестьян — основы «русского тела». Выбрав норму сословного и политического неравенства, Сорокин компрометирует идею современного русского национализма как демократического сообщества равных. Он отдает предпочтение некоей примордиальной и хтонической русскости, проявляющей себя больше через бытие (и быт), чем через идею. От этого смакование блюд русской кухни, бани и других форм телесного восприятия реальности. Одновременно это совершенно бесплодное бытие: ни у кого из сколько-нибудь прорисованных персонажей нет детей. У героев, представляющих поколение детей, нет родителей. У этого столь материального и реального «русского мира» нет будущего как у буквально неплодотворного социального организма. Единственная возможность для преодоления бессознательно-хтонического существования и, вероятно, продолжения в потомстве — союз романа и русской духовности, неспособной себя выразить без литературы. Однако их слияние смертоносно и саморазрушительно, поскольку кульминация эроса обращается в торжество танатоса. Это открытие — о невозможности будущего для национального эроса — вложено в уста героини во время свадьбы: «Я сейчас поняла, что не смогу любить нашего ребенка так же сильно, как тебя... но как же... это так меня тревожит... а сделать ничего не могу с собой... но подожди же, подожди, скажи мне, что мне

32 Там же. С. 78.

33 Там же. С. 79.

делать?»³⁴ Дальнейшее нарастание экстаза слияния и реализация в материальной жизни абсолютного духа невозможны, поэтому кульминация русскости — тотальное самоуничтожение нации.

Эта идея подтверждается историей любого национализма, неизменно бросающего своих детей в топку репрессий и войн, будь то революционный советский, расовый немецкий или современный территориальный национализм. Тем не менее ни один ученый националист — будь то историк, философ или писатель — ни за что не согласится с этим приговором, убеждая, что их-то национализм совсем другой: движимый исключительной любовью к ближнему и целью «сбережения народа». Тем примечательнее, что Сорокин вышел на тему скрытой до поры геноцидальной сущности национализма в романе о бесконечной любви, сознательной целью которого было развенчание литературного жанра романа как такового и смерти формы письма, а не его социального контекста. Сама проблематика национализма может показаться неожиданной в «Романе», коль скоро в прежних своих произведениях Сорокин не уделял теме русскости сколь-нибудь заметной роли. Русскости и национализму — нет, а «народу» уделял, более того именно на этой теме заканчивался предыдущий роман. Как перефразировал его концовку Александр Генис: «Ее тридцатая любовь — любовь к народу — оказалась самой успешной: Марина растворилась в любимом без следа»³⁵. В социальном смысле комплексное русское понятие «народ» означает «простых» или «рабочих» людей — крестьян и пролетариев. А в культурно-этнографическом смысле — нацию. Героиня «Тридцатой любви» погрузилась в рабочий народ, а вынырнула в «Романе» среди русской нации: за это время сорокинское понимание социальной общности, формируемой языком и литературой, изменилось. В новом романе исследуется, что означает «раствориться в народе»: оказывается, не просто утратить собственную субъектность, но и запустить процесс самоуничтожения. Нация — воображенное, помысленное идеальное единство лично незнакомых людей, и ни один реальный человек из плоти и крови не может соответствовать высокому идеалу. Рано или поздно, особенно когда заканчиваются враги, во имя идеала приходится уничтожать недотягивающих до него своих.

* * *

То, что «процессуальное» сообщество «Очереди» трансформируется в экзистенциальное и хтоническое единство русской нации, не в последнюю очередь связано с переживаемыми автором изменениями собственной социальной среды. «Роман» написан целиком изнутри перестроечного СССР, с его ожиданием замены советской нормы какой-то новой, более подлинной и вечной, основанной на «общечеловеческих ценностях», но в целом в рамках привычного уклада. Это довольно оптимистическое настроение, не ожидающее сколько-нибудь катастрофического развития событий, вероятно, также отразилось в композиции книги, ужасающая развязка которой застаёт читателя врасплох. В 1991 году написан пятый роман Сорокина, «Сердца четырех», — вероятно, лучшее художественное произведение об уже завершившейся пере-

34 Сорокин В. Роман. С. 579.

35 Генис А. Мой Сорокин // «Это просто буквы на бумаге...»... С. 15.

стройке как колоссальной трансформации всего общества и каждого из его членов в отдельности при отсутствии языка, способного передать личный и коллективный опыт, цели и чувства. Подобно точнейшей карте «Империи, которая была форматом в Империю и совпадала с ней до единой точки», роман Сорокина ухватывает самую суть перестроечного мироздания и мировосприятия, только воссозданная им модель ненамного понятнее немого оригинала. Тем более что он это делает в рамках исследования последнего этапа «последнего отвердевания» письма по Барту («сделавшись сначала объектом разглядывания, затем производства и, наконец, убийства, ныне оно пришло к конечной точке своей метаморфозы — к исчезновению»), превращающего Сорокина в «писателя без Литературы», говорящего ничьим языком.

Книга рассказывает о четырех людях, упорно стремящихся к некоей загадочной цели любой ценой, как лосось на нерест. Они дружат и ссорятся, занимаются друг с другом сексом и наказывают друг друга, представляя микромодель общества в демографическом отношении: тринадцатилетний мальчик, молодая женщина, зрелый мужчина и пенсионер-инвалид без ноги (ребенок — женщина — мужчина — старец). Они проворачивают сложные коррупционные комбинации с советским истеблишментом, министерской, производственной и торговой инфраструктурой, убивают и сами постоянно рискуют жизнью. В конце концов они пробиваются на секретный объект в Восточной Сибири, где-то в районе Ачинска под Красноярском, опускаются все глубже под землю с уровня на уровень по лестницам и на лифтах под заброшенным зданием горкома партии, пока не оказываются

в просторном бетонном бункере. Посередине стояли четыре разделочных прессы ПРМ-118. В пол была вмонтирована никелированная воронка.

<...> Я не верю! <...> А вдруг не сработает?! За что! За что же нам?!

<...> Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатареи, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу играль-ных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились:

6, 2, 5, 5³⁶.

Помимо красочно изображенных сцен насилия, всевозможных телесных отравлений, фундаментально аморальных поступков (отнесем к этой категории убийство героями родителей, чтобы использовать их останки в своей миссии), роман описывает и некие «научно-производственные» работы героев. Эти рациональные действия, связанные со сложными расчетами и тренировками, должны бы привнести «метод» в общее безумие, но на деле лишь повышают его градус. Так, в самом начале романа, когда читатель впервые встречает всех четырех главных героев вместе, описывается одна такая сложная тренировка:

— Итак. То, что будет сегодня, к вашему сведению, не Дело № 1, а Преддело № 1. Соответственно, наклонный ряд, капиталистическое и яросвет будут сокращены. Начнем.

36 Сорокин В. Сердца четырех // Сорокин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Ад Маргинем, 2002. Т. 2. С. 860—861.

Все стали раздеваться, складывая одежду на пол.

Пестрецова помогла старику снять протез с культы. Голый Ребров подошел к большому кубу, стоящему в углу комнаты. Куб был сбит из толстой фанеры, к одной из его сторон были приделаны четыре кожаные петли. Ребров присел, продел руки в петли и встал, держа куб на спине.

Ольга и Сережа подвели к кубу Штаубе.

<...> Ольга сняла с куба верхнюю грань и положила на пол. Затем они с Сережей помогли голому Штаубе забраться в куб.

<...> Сережа подал ей молоток и четыре гвоздя. Она вставила гвозди в четыре отверстия по углам верхней грани и прибила грань к кубу.

— Как? — глухо донеслось из куба.

— Держу, держу, — ответил Ребров, расставляя ноги пошире.

Ольга легла между его ногами лицом вниз. Сережа лег своей спиной на спину Ольги.

— Все! — громко произнес Ребров.

Штаубе откашлялся и заговорил:

— 54, 18, 76, 92, 31, 72, 72, 82, 35, 41, 87, 55, 81, 44, 49, 38, 55, 55, 31, 84, 46, 54, 21, 13, 78, 19, 63, 20, 76, 42, 71, 39, 86, 24, 91, 23, 17, 11, 73, 82, 18, 68, 93, 44, 72, 13, 22, 58, 72, 91, 83, 24, 66, 71, 62, 82, 12, 74, 48, 55, 81, 24, 83, 77, 62, 72, 29, 33, 71, 99, 26, 83, 32, 94, 57, 44, 64, 21, 78, 42, 98, 53, 55, 72, 21, 15, 76, 18, 18, 44, 69, 72, 98, 20.

Затем заговорила Ольга:

— Сте, ипу, аро, сте, чае, пой, сте, гое, ува, сте, ого, ано, сте, зае, хеу, сте, ача, лое, сте, эжэ, ити, сте, аву, убо, сте, ене, оло, сте, одо, аве, сте, иже, аса, сте, уко, лао, сте, шуя, саи, сте, нае, яко, сте, диа, сае, сте, ира, сию, сте, ява, юко, сте, зао, мио, сте, хуо, дыа, сте.

После Ольги заговорил Сережа:

— Синий, синий, желтый, оранжевый, синий, красный, зеленый, зеленый, желтый, фиолетовый, голубой, красный, зеленый, фиолетовый, желтый, голубой, синий, зеленый, оранжевый, оранжевый, красный, фиолетовый, желтый, желтый, синий, голубой, красный, зеленый, синий, фиолетовый, голубой, оранжевый, оранжевый.

Потом запел Ребров:

— Соль, до, фа, фа, соль, ми, ре, ля, фа, фа, си, соль, до, до, си, соль, фа, ре, ля, ля, ми, си, до, ре, ре, фа, соль, си, ля, до, ля, фа, соль, ми, фа, ля, ля, до, ре, ми, си, фа, ля, соль, ре, ми, ля, до, ми, ля, ля, соль, до, фа, ля, си, ре, до, си, си, ре, фа, ми, си, до, соль, соль, до, фа, ля, си, ми, ми, ля, ре, до, ми, си, си, до, фа, ля, соль, ми, си, ре³⁷.

Кажется, что в этой истории нет логики, действия персонажей книги немотивированы, да и идентифицировать большинство персонажей невозможно: случайные встречные оказываются переодетыми агентами или повстанцами, непонятно, кто друг, кто враг, нельзя положиться ни на логику демографической иерархии (чего ждать от старика или ребенка), ни на автоматизм бытовых реакций. Практические действия и эмоциональные реакции шокирующе несоизмеримы вызывающим их поводам. Очевидно, Сорокин максимально приблизился к бартовскому идеалу «белого письма»:

...вот другой способ освободить литературное слово: он состоит в создании белого письма, избавленного от ига открыто выраженной языковой упорядоченности.

37 Там же. С. 736—737.

<...> Новое нейтральное письмо располагается посреди этих эмоциональных выкриков и суждений, но сохраняет от них полную независимость... Речь здесь идет о том, чтобы преодолеть Литературу, вверившись некоему основному языку, равно чуждому как любым разновидностям живой разговорной речи, так и литературному языку в собственном смысле... Нейтральное письмо вновь фактически обретает первородное свойство классического искусства — инструментальность. Однако теперь этот формальный инструмент уже не стоит на службе у какой бы то ни было торжествующей идеологии; отныне он выражает новое положение писателя и оказывается молчанием, облекшимся в плоть...³⁸

Не удивительно, что письмо автора, только что объявившего о смерти классического романа, выглядит максимально традиционно («инструментально»). Сорокин не возвращается к эксперименту «Очереди», новая книга написана вполне конвенционально, от третьего лица. Авторская позиция по отношению к тексту вполне интервенционистская, он активно и последовательно выстраивает нарратив — логичный в каждом конкретном моменте повествования и бессмысленный в целом. Вместо того чтобы бороться с нарративом или разоблачать его (как в «Романе»), Сорокин остраивает его и отстраивает, показывая, что речь формируется шаблонными фигурами, запрограммированными готовым смыслом. Эти шаблоны распределены по некоей матрице, координаты ячейки вызывают тот или иной готовый троп или риторическую фигуру — подобно рассказыванию анекдотов в компании поручика Ржевского, когда называют одни лишь порядковые номера. Комбинации цифр пронизывают все повествование, когда понятнее (во время игры на бильярде: «Пять, четырнадцать направо»³⁹), когда не оставляя надежды на разгадку (в последней строчке романа). Наверное, и в этом можно увидеть следование бартовской программе⁴⁰. Как всегда, принцип шифра раскрывается в ситуации неправильной расшифровки, сравниваемой с правильной:

— Знаете, Виктор Валентиныч, я внимательно прочел книги, касающиеся Анны Ахматовой.

<...> — Прочел и понял, что Анна Андреевна Ахматова нам совершенно не подходит.

<...> — Потому что... — Штаубе помолчал, качая головой, потом вдруг стукнул палкой по полу, — да потому что... это же, господи! Как так можно?! Что это?! Почему снова мерзость?! Гадость?! Я не могу таких, не могу... гадина! Гадина! И вы мне подкладываете! Это же не люди! Гадина! Гадина! Тварь! Они... они, такие могут крючками рвать!

— Что... что такое? — непонимающе нахмурился Ребров.

— Да ничего такого! Просто надо быть порядочным человеком, а не сволочью! Я их ненавижу! Я б без пощады вешал! Чтоб так продавать! Так гадить людям! Я б их жарил живьем, а потом свиньям скармливал! Срал бы им в рожу!

38 *Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 104—106.

39 *Сорокин В.* Сердца четырех. С. 764.

40 Ср.: «...если языковой акт... превращается в подобие чистого математического уравнения и становится столь же бесплотным, как и алгебраические формулы перед лицом бездонности человеческого существования, — вот тогда-то наконец литература оказывается поверженной, тогда-то вся проблематика человеческого бытия раскрывается и воплощается как бы в обесцвеченном пространстве...» (*Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 106).

<...> Для меня, друзья любезные, такие понятия, как добропорядочность, как... да, да! Не пустой звук! Я знаю, что такое невинная душа!

<...> — Остановитесь! Стоп! — Ребров хлопнул ладонью по столу. — Объясните нам толком, откуда вы все это взяли? Как вы читали норп?

— Глазами! Вот этими! 73, 18, 61, 22! Черным по белому!

— 78, 18, 61, 22, — проговорил Ребров.

— Как 78?! 73, а не 78!

— 78, а не 73. Опечатка.

— Как опечатка?

— Ну, наверно, матрицу не промазали как следует, и 8 отпечталось как 3.

— .би твою! Вы точно знаете, что 78?

— Сто процентов, Генрих Иванович. <...> Да. 78, 18, 61, 22, — Ребров загасил окурок в пепельнице. — Анна Андреевна Ахматова — великая русская поэтесса, честная, глубоко порядочная женщина, пронесшая сквозь страшные годы большевизма свою чистую душу, совершившая гражданский подвиг, прославившая русскую интеллигенцию. Россия никогда не забудет этого. Вот так⁴¹.

Одна цифра вызывает ждановскую истерику, другая обосновывает антисоветскую апологию. Из этого эпизода выясняется, что существует «норп», в котором закодировано правильное понимание реальности. Не менее важен этот эпизод и в объяснении чудовищной неадекватности реакций персонажей романа на события или слова: действие происходит не между людьми, а между стандартными дискурсивными позициями, соотношение которых с человеческой психологией и поступками безнадежно расстроено. Отсюда выступающий на передний план фирменный сорокинский язык телесности («молчание, облекшееся в плоть»), столь раздражающий некоторых критиков обилием насилия и «расчлененки»: тех, кто полагает, что «улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать» — всего лишь имажинистская красота футуриста Маяковского. Маяковский писал о безъязычии субалтернов, от рождения «неумеющих говорить» (по Гаятри Чакраворти Спивак). Но с этой мукой не сравнима травма общества, обладавшего в прошлом изощренным языком, а после обнаружившим его неуправляемость и непригодность, неспособность выражать большое и сложное содержание, формировавшее прежде высокую культуру. Язык телесности служит попыткой преодолеть двойную травму: диктата языка, тянущего куда-то общество своей логикой (как в «Романе»), но при этом и не выражающего уже никакие актуальные содержания. Эрос, движущий героями «Сердца четырех», принципиально внеположен наличному языку, хотя и приводит к тому же гибельному результату, что и эрос русского языка в «Романе». Поэтому ключевым для понимания романа 1991 года служит кратко процитированная выше сцена первой «репетиции» со странной пантомимой — попытка перезапустить с нуля язык как «первичную знаковую систему» через комбинацию пространственного соотношения тел (в, под, над, вне) и перебора регистров языка — цифр, слогов, цветов и нот.

О языке самого Сорокина в этом романе уже много писали: повествование начинается с нормативного позднесоветского псевдоинтимного письма про блокаду, затем переходит в советский производственный роман и боевик. Ради пародии этих жанров не стоило писать такое сложное произведение, поэтому

41 Сорокин В. Сердца четырех. С. 789—790.

их воспроизведение Сорокиным не сводится к критическому высказыванию. В целом атмосфера этого его романа больше всего напоминает кооперативные видеосалоны конца 1980-х: мутноватая запись на видеокассете с невнятным дубляжом переводчика, классические фильмы чередуются с самыми отвязными боевиками и порнофильмами. Эта новая доминирующая культурная среда учитывается им вполне серьезно как актуальный контекст и «нейросеть», через которую писатель пропускает свои рациональные идеи и спонтанные ассоциации.

Есть и еще одно обстоятельство, делающее киношный код важным для понимания творчества Владимира Сорокина. Вполне возможно, что название романа вновь служит единственной цели — подвязать заключительный эпизод, когда спрессованные в игральные кости замороженные «сердца четырех» выбрасываются на некое ледяное поле (давая шанс на создание чего-то нового на голом месте в случае выпадения удачной комбинации?). Для этой цели подходит очевидная формальная и «битая» ссылка на одноименный советский кинофильм 1941 года. Но неизбежно возникает и ассоциация с последним романом Джека Лондона «Сердца трех» (1916). Лондон целенаправленно писал сценарий голливудского блокбастера, признаваясь в предисловии, что «“Сердца трех”, может быть, не очень упорядочены, но, безусловно, последовательны»⁴². «Сердца четырех» звучит как продолжение кинофраншизы (как «Двенадцать друзей Оушена» служат продолжением «Одиннадцати друзей Оушена»). Роман-сценарий Джека Лондона так и не был экранизирован в Америке, зато по нему оказался снят официально считающийся последним художественный фильм СССР, запущенный в 1991-м и законченный в 1992-м году. Дело не в самой этой формальной ассоциации с романом Сорокина о разрушении советского логоса в надежде на создание некой постсоветской комбинации с нуля, а в новом понимании природы текста, открывающемся при соотнесении литературы и кинематографа.

Сорокин писал роман-кино не просто в духе безумного видеоряда эпохи, но и как принцип отражения реальности. Да, его персонажи не полноценные аватары живых людей, заслуживающие сопереживания как почти автономные сущности, но и не «просто буквы на бумаге», как якобы уверял в некоем апокрифическом интервью сам Сорокин⁴³. Завершая и преодолевая бартовскую программу исследования письма, писатель открыл для себя фундаментальную плоскость текста, уподобляя его киноэкрану, на статичную двухмерность которого проецируется динамичная трехмерность реальности. Многоэтажная конструкция личности «эго — супер-эго — ид», ложное сознание и истинное сознание, спланированные поступки и действия в состоянии аффекта, непровольные реакции и рефлексy, вкус и запах — вся многослойная и иерархическая реальность проецируются на плоскость текста и теряет пространственную обособленность, склеивается. Кто и как может восстановить в плоском пространстве текста изначальную динамичную иерархичность бытия, «разлепить» мысль, поступок и время года? Автор? Письмо? Но тогда художественный текст будет отражать их произвол — конкретного писателя или стиля (в более широком бартовском смысле), а не исходную долитературную реаль-

42 *London J. Hearts of Three*. New York: The Macmillan Company, 1920. P. vii.

43 Эта популярная цитата без первоисточника даже дала название фундаментальному коллективному труду по «сорокиноведению»: «Это просто буквы на бумаге...».

ность. Эта проблема проекции космоса на плоскость, именно в связи с осознанным написанием роман-сценария, была давно осмыслена Владимиром Набоковым, который и дал столь красноречивое название роману «Камера обскура». О писателе как посреднике в переводе многомерной реальности в двухмерную плоскость текста лаконично сказал Михаил Жванецкий: «Твоя жизнь — бумага: приложил к себе и отпечатал. И не важно для кого»⁴⁴.

Остается признать принципиальную ограниченность медиума — искусства, литературы — и оставить читателю деконструировать слившийся в бесплотную тень на экране или в тексте многослойный палимпсест проекции реальности. Поэтому «Сердца четырех» представляют собой не разложение текста, а попытку сохранить его аутентичность. Не может быть «слишком много» расчлененки и кала в романе, рассказывающем об обществе, в котором аномия стала нормой социального устройства и общественной и личной жизни — если воспринимать аномию не как абстрактный социологический термин, а как лично переживаемый читателем опыт. Важно, что писатель сам, скорее всего, не знает до конца, что означает каждая сцена и символ, но чувствует их необходимость и уместность в художественном тексте.

44 Жванецкий М. Несколько слов о себе // https://www.youtube.com/watch?v=yJfr_icThvg.