

На правах рукописи

Марусенков Максим Петрович

**АБСУРДИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ В. Г. СОРОКИНА**

Специальность 10. 01. 01 — Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук



Москва
2010

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Карпов Анатолий Сергеевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Новиков Владимир Иванович
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

кандидат филологических наук, доцент
Спиваковский Павел Евсеевич
Государственный институт русского языка имени А. С. Пушкина

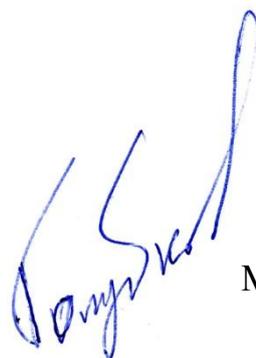
Ведущая организация: Московский педагогический государственный университет

Защита состоится 18 марта 2010 года в 16:00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке 1-го корпуса гуманитарных факультетов Московского государственного университета.

Автореферат разослан 15 февраля 2010 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, профессор



М. М. Голубков

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Вокруг творчества Владимира Георгиевича Сорокина сломано немало копий. Полемика о месте и значении в русской культуре постмодернизма, сопровождаемая интересом к произведениям Сорокина как образчикам постмодернистской литературы, оттеснила на задний план остальные особенности творческого метода писателя. В частности, практически неисследованным остается вопрос об *абсурдистских тенденциях* в его творчестве, которым и посвящена настоящая диссертация.

Объектом рассмотрения в работе являются произведения В. Г. Сорокина, начиная от сборника ранних рассказов и повестей «Заплыв» (1978–1981) и заканчивая последней на сегодняшний день книгой рассказов «Сахарный Кремль» (2008).

Предмет исследования составляют абсурдистские тенденции в творчестве писателя: художественные феномены *зауми, гротеска и абсурда*, рассматриваемые в качестве целостного эстетического комплекса.

Методологической основой диссертации является соединение теоретико-литературного, историко-литературного и герменевтического подходов в сопряжении с методом аналитического чтения и элементами дискурсивного анализа. В диссертации использованы труды отечественных и зарубежных ученых по теории и истории авангардизма (Е. А. Бобринская, А. В. Крусанов, Т. Л. Никольская), постмодернизма и концептуализма (Б. Гройс, И. П. Ильин, М. Н. Липовецкий), абсурдизма (О. В. Буренина, А. А. Кобринский, О. Л. Чернорицкая), заумной литературы (Н. А. Богомолов, В. Б. Шкловский, Дж. Янчек) и литературы гротеска (Ю. В. Манн, М. В. Тлостанова, О. В. Шапошникова).

Актуальность исследования обусловлена тем, что абсурд и тесно связанные с ним феномены зауми и гротеска обнаруживаются на всех этапах творческого пути Сорокина. Они определяют своеобразие творческого метода писателя и являются репрезентативными для понимания его художественного мышления.

Произведения Сорокина демонстрируют преемственность русской постмодернистской литературы конца XX в. по отношению к модернистским художественным экспериментам начала столетия (заумный футуризм, ОБЭРИУ), что существенно для построения целостной картины литературной эволюции этого периода.

Научная новизна диссертации обусловлена, во-первых, обращением к художественным феноменам зауми, гротеска и абсурда в творчестве Сорокина. На сегодняшний день абсурдистским тенденциям в его творчестве не посвящено *ни одной* специальной работы.

Во-вторых, произведения Сорокина впервые рассматриваются в тесной связи с его этическими, историческими, литературными и религиозными воззрениями, оказавшими решающее влияние на формирование своеобразной творческой манеры автора.

В-третьих, новым является акцент на *содержательно-смысловом* анализе художественных текстов Сорокина в противовес господствующему в «сорокинистике» формалистическому подходу.

Цель диссертации состоит во вскрытии в произведениях Сорокина абсурдистского пласта, в рассмотрении зауми, гротеска и абсурда в качестве художественных констант его творчества.

Практическая ценность исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы как в дальнейшем изучении творчества Сорокина, так и в учебном процессе при разработке основных или специальных курсов по истории русской литературы конца XX — начала XXI в. Самостоятельное научное значение имеет *библиография по творчеству В. Г. Сорокина*, насчитывающая более 700 библиографических единиц.

Положения, выносимые на защиту:

1. В фокусе творчества Владимира Сорокина находятся не лингвостилистические игры и узкоспециальные проблемы смыслопорождения, но *онтологическая проблема существования зла и насилия*, тесно связанная в представлении писателя с проблемой соотношения художественной литературы и жизненной реальности.

2. По этой причине многие произведения Сорокина отмечены бескомпромиссной борьбой с литературоцентризмом, «натурализацией» художественного текста и сакрализацией фигуры поэта или писателя. Основным средством осуществления десакрализации литературной деятельности стало использование гротескно-абсурдистской поэтики.

3. Сорокин является одним из наиболее самобытных интерпретаторов концепта заумного языка в русской литературе. Заумь используется писателем на протяжении всего творческого пути во всех ее типовых (от фонетической до супрасинтаксической) и функционально-тематических разновидностях (неведомый язык, сакральный язык, патологическая речь).

4. Впервые представленный в романе «Голубое сало», «новорусский язык» является новаторским художественным конструктом. Конститутивный для зауми эффект ускользания смысла возникает в «новорусском языке» за счет взаимопроникновения множества языковых и стилистических пластов.

5. Используя традиции модернистского и постмодернистского гротеска, Сорокин создал в романе «Норма» гротескную модель советской действительности, обнажая «трагикомические противоречия между советской мифологией и реальностью»¹.

6. В сборнике «Первый субботник» главенствующее положение занял постмодернистский гротеск. Ориентируясь на различные стили соцреалистической литературы, Сорокин разнообразными методами достигает впечатления недостоверности происходящего, искусно нарушая традиционную художественную логику.

¹ Липовецкий М. Н. «Нет, ребята, все не так». Екатеринбург, 2001. С. 5.

7. В «Голубом сале» Сорокин создал антимир истории русской культуры XX в. Использование гротескной образности позволило писателю заострить основные закономерности культурного процесса ушедшего столетия, воплотив их в фантазмагорических картинах недалекого будущего и альтернативного прошлого.

8. Сорокин является автором уникального по своей самобытности и целостности абсурдистского театра в русской литературе. Так, в «Землянке», в полном соответствии с принципами драмы абсурда, писатель выстраивает действие как развертывание картины, а в «Юбилее» и «Дисморфомании» подвергает деконструкции традиции классической русской и зарубежной драматургии.

9. Роман «Сердца четырех» стал самым масштабным, сложным и многослойным абсурдистским произведением Сорокина. «Сердца четырех» можно назвать классическим постмодернистским романом, так как автор подрывает в нем сущностные характеристики литературы как вида искусства, имитируя коммуникативный акт.

10. В романах-мифах «Трилогии» категория абсурда приобрела не только художественное, но и онтологическое измерение. Опираясь на гностические идеи и используя широкий спектр острающих приемов, Сорокин создал грандиозное художественное повествование об абсурдности жизненного бытия.

Апробация диссертации. Материалы диссертационного исследования представлялись в форме докладов на следующих научных конференциях: межвузовская конференция «Личность в межкультурном пространстве» (Москва, ноябрь 2006 г.); всероссийская научная конференция «XII Шешуковские чтения: история русской литературы XX–XXI веков в литературоведении, литературной критике и журналистике» (Москва, февраль 2007 г.); всероссийская научная конференция «XIII Шешуковские чтения: новые концепции в изучении русской классики XX века (междисциплинарный аспект)» (Москва, февраль 2008 г.); V международная конференция «Семиозис и культура: методологические проблемы современного гуманитарного знания» (Сыктывкар, апрель 2008 г.); XV международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, апрель 2008 г.).

По теме диссертации опубликовано *семь работ* общим объемом 2,8 авторских листа.

Структура диссертации соответствует цели и задачам исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии по творчеству В. Г. Сорокина и списка использованной литературы. Общий объем диссертации составляет 320 с.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** анализируются этические, исторические, литературные и религиозные взгляды писателя, дается периодизация его творчества.

Владимир Сорокин традиционно считается одним из самых радикальных писателей постмодернистского направления. Общепринятому мнению, как ни

странно, противоречат высказывания самого автора, отнюдь не склонного однозначно определять свою творческую позицию. Сорокин приемлет сам феномен постмодернизма и не отрицает принадлежность ряда своих произведений к постмодернистской литературе². Но писателя не устраивает тенденциозная и однобокая интерпретация его творчества³.

Дело в том, что исследование властного, «авторитарного» характера любого дискурса, вполне постмодернистское и по сути, и по форме, всегда было подчинено у Сорокина разработке *онтологической проблемы существования зла*, традиционной для русской литературы. «То, что я делаю, — сказал писатель, — это попытка разглядеть зло, понять, чем оно опасно»⁴; «я пытаюсь говорить о природе зла»⁵.

Исследуя природу зла, Сорокин обращается к насилию как наиболее яркому его проявлению: «Насилие существует в мире. И его очень много. И я пытаюсь все время ответить на вопрос — почему люди не могут обойтись без насилия. Что это такое вообще? В чем его природа?»⁶. По этой причине в центре внимания писателя часто оказывается феномен тоталитаризма как квинтэссенции разнообразных форм насилия, от физического до дискурсивного.

Однако разработка темы тоталитаризма и связанной с ней эстетики социалистического реализма стала лишь первым этапом творческой деятельности автора. Расширение поля стилистических экспериментов Сорокина с социалистического реализма на классический реализм (роман «Роман»), а затем и на классический модернизм (роман «Голубое сало») было закономерным. С точки зрения писателя, соцреализм — это «законнорожденный ребенок ВРЛ (Великой Русской Литературы — М. М.)»⁷, а *советская идеология имела литературную подоснову*.

Мысль о том, что русская литература XIX в. ответственна за последующие события русской истории, не нова. В разное время ее высказывали Н. А. Бердяев, А. И. Солженицын, В. Т. Шаламов. В отличие от названных мыслителей, Сорокин полагает, что основные противоречия русской классической литературы XIX в. лежали не столько в духовной, сколько в телесной сфере. При том, что «абсолютное большинство персонажей нашей прозы 19-го

² См., напр.: Сорокин В. «Литература есть сражение психических состояний писателя»: интервью // Время МН. 2000. № 141. С. 7; Сорокин В. «В культуре для меня нет табу...»: интервью // Он же. Собр. соч.: в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 13.

³ Сорокин В. Mea culpa? // НГ Ex Libris. 2005. № 13. С. 5.

⁴ Сорокин В. Писать и бояться невозможно: интервью // Ведомости. 2008. № 3. С. А08.

⁵ Сорокин В. «Лучше собаки друга нет»: интервью // Собеседник. 2006. № 35. С. 28.

⁶ Сорокин В. Спящий в ночи: интервью // НГ Антракт. 2005. № 24. С. 13.

⁷ Сорокин В. «Процесс порождения текстов протекает у меня как контролируемый приступ эпилепсии»: интервью [Электронный ресурс] // Топология Междустрочья. 2003. URL: http://www.epistopology.com/ijoffe_sorokin.html (дата обращения: 10.01.2010).

столетия являлись ходячими идеями, лишенными мышц, костей и крови»⁸, авторы прикладывали «потрясающие гиперусилия», пытаясь «оживить бумагу»⁹.

По этой причине в творчестве Сорокина постоянно акцентируется несоответствие литературы и действительности, подчеркивается сугубая конвенциональность и «мертвенность» любого художественного высказывания. Натуралистические описания сексуальных сцен, физиологических отклонений, изощренного насилия, обширное включение обценной лексики призваны *восполнить нехватку телесности* в русской литературе.

Острая полемика с реалистической традицией составляет одну из существенных черт постмодернизма как эстетического направления, но Сорокин полемизирует в своем творчестве не только с принципами реалистической эстетики. Не менее важной оказывается для него борьба с традицией восприятия литературы в качестве «учебника жизни», а писателя как глашатая нравственных истин.

Стремление к десакрализации литературной деятельности было одной из главных причин обращения писателя к гротескно-абсурдистской поэтике. По наблюдению М. Н. Липовецкого, в произведениях Сорокина «вполне универсальным является принцип сочетания абсолютно несовместимых стилевых пластов»¹⁰, порождающий внешне ничем не мотивированные, абсурдные переходы из одного дискурса в другой. Этот прием разрушает впечатление достоверности происходящего, освобождая читателя от «гипнотизирующей» власти текста.

По этой же причине писатель часто прибегает к приему реализации метафоры и, шире, вообще к переводу фигурального в буквальное. В теории О. Л. Чернорицкой поэтика абсурда тесно связана с демифологизацией: «Объектом пародирования и редукции в поэтике абсурда становятся не сами метафоры, а мифы, порожденные мифологическим восприятием метафор — материальное их восприятие». «Для виртуоза поэтики абсурда, — утверждает Чернорицкая, — наилучшее место редуцирования идей — низкий модус житейской прозы, телесность, проверка высокой идеи фактами». Другой основной способ приведения к абсурду — это «наполнение строгой формы чепухой»¹¹.

Однако абсурдистская «чепуха» становится в данном случае важным инструментом в решении серьезных задач, причем не только художественного, но и этического характера. Освобождение литературы от «всего внеположенного» (Л. Г. Андреев), возвращение ее в сугубо эстетическое русло видится Сорокину одним из способов избежать в будущем трагических ошибок XX в.

В первой главе диссертации рассматривается использование Сорокиным *заумного языка* как абсурдистской художественной техники.

⁸ Сорокин В. Предисловие // Русский рассказ XX века. М., 2005. С. 5.

⁹ Сорокин В. «Насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал...»: интервью [Электронный ресурс] // Рус. журн. 1998. URL: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm> (дата обращения: 10.01.2010).

¹⁰ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 257.

¹¹ Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда. Вологда, 2001. Т. 1. С. 4, 7.

Первые подступы к зауми были сделаны Сорокиным в рассказе «Заплыв» (1979–1988), который автор считает своим литературным дебютом¹². Заумная лексема «боро» используется в этом рассказе как инструмент абсурдизации сакрально-идеологического текста. В рассказе «Летучка» (1980–1981), ставшем впоследствии заключительной частью романа «Норма», Сорокин осуществил единственный в своем творчестве обширный эксперимент с фонетической заумью.

Основное сюжетное событие «Летучки» составляет собрание редколлегии литературного журнала, посвященное обсуждению одного из последних номеров издания. Открывая дискуссию, дежурный критик Бурцов неожиданно переходит на заумный язык: «Первый материал — „В кунгеда по обоморо“ — мне понравился. В нем просто и убедительно погор могарам досчася проборомо Геннамрос Норморок»¹³.

Слова естественного и заумного языка выступают в заключительной части «Нормы» как равноправные элементы, составляя единое целое, некое гибридное наречие. Заумь — выражение крайнего волюнтаризма, индивидуалистического произвола в искусстве — сплавляется в «Летучке» в одно гротескное целое со стилем соцреализма, долженствовавшим стать единым для всей советской литературы.

В анализируемом рассказе Сорокин предпринимает попытку построить определенную лингвистическую систему, превратить фонетическую заумь в заумный язык в прямом смысле слова. Это достигается благодаря использованию ряда художественных приемов: постоянные повторения в речи персонажей определенных звуко сочетаний; соположение близких по звучанию слов, создающее впечатление наличия словоизменения; включение зауми в стандартные для русского языка синтаксические конструкции.

Формально сымитировав некоторые языковые особенности, Сорокин достигает впечатления того, что герои «Летучки» говорят на каком-то неведомом наречии. В то же время писатель последовательно разрушает эту иллюзию за счет введения в текст трудных или невозможных для произнесения сочетаний звуков или вкрапления невероятных буквенных комбинаций, придающих «Летучке» черты визуального произведения.

Сложный лингвостилистический конструкт рассказа подчинен выражению абсурдности социокультурной ситуации эпохи застоя. В «Летучке» ненормальное и противоестественное воспринимается героями как совершенно нормальное и необходимое. В результате сугубо языковой, на первый взгляд, эксперимент становится художественным слепком эпохи, в которую советская идеология (и литература соцреализма как ее проводник) потеряла, по мнению автора, всякий смысл, но продолжала властвовать над реальностью.

Большая часть рассказов сборника «Первый субботник» (1979–1984) построена на типичных для литературы соцреализма сюжетных ситуациях. В ряде

¹² Сорокин В. Доктор Сорокин: интервью // Лица. 2005. № 9. С. 88.

¹³ Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 301.

произведений этого сборника повествование заходит в тупик («Геологи», «Заседание завкома», «Кисет»). Разрешением конфликта становится исполнение странных и отвратительных ритуалов с сопутствующими им заумными заклинаниями.

Так, в рассказе «Заседание завкома» Сорокин искусно выстраивает повествование таким образом, что происходящее можно воспринимать и как вполне правдоподобное описание заседания заводского комитета, и как некую театральную постановку, в рамках которой разыгрывается такое заседание. Граница между сценой и зрительным залом ощутима до кульминационной фазы рассказа, когда члены комитета обсуждают судьбу «тунеядца и алкоголика» Витьки Пискунова и внезапно принимают решение расстрелять его за систематическое нарушение трудовой дисциплины.

Появление в таком контексте мотива расстрела было бы невозможным в соцреалистическом произведении. Но именно этот мотив, по мысли писателя, отсылает к подлинной реальности советского времени, которая неожиданно вторгается в литературные декорации соцреализма. Как и во многих других произведениях «Первого субботника», вторжение действительности ведет к разрушению принятых в соцреалистической литературе конвенций.

В «Заседании завкома» эта ломка дискурса выражается в том, что герои впадают в коллективное безумие и творят кровавый и отвратительный ритуал. При этом персонажи поочередно на разные лады выкрикивают заумные лексемы «прорубоно», «прободело», «набиво» и т. п., обозначающие различные стадии ритуала. В концовке рассказа повествование окончательно переходит в игровую плоскость, а соцреалистическая постановка сменяется абсурдистской: «Из-за кулис, согнувшись, вышел Хохлов. На спине его лежал большой куб, изготовленный из полупрозрачного желеобразного материала. От каждого шага Хохлова куб колебался»¹⁴.

Жутким концовкам в рассказах «Первого субботника» неизменно предшествуют вполне реалистические и правдоподобные мотивы, которые и выявляют фиктивный характер происходящего. Демонстрация его надуманности и оторванности от действительности открывает путь к любым стилистическим манипуляциям. Следуя художественной логике Сорокина, для соцреалистических произведений гибельна даже крупица реальности, так как она ведет к необратимым мутациям дискурса. Возникающие в итоге макабрические и исполненные абсурда художественные миры, по мысли автора, гротескно выражают подлинную сущность советской действительности.

Анализируя заумные эксперименты Сорокина 1980-х гг., нельзя обойти стороной его драматургию. Особый интерес в этой связи представляет пьеса «Доверие» (1987), целиком написанная на супрасинтаксической зауми. В «Доверии» писатель отчасти возвращается к заумному эксперименту, осуществленному им в заключительной части романа «Норма». Сорокин вновь создает

¹⁴ Там же. С. 543.

впечатление того, что его персонажи общаются на каком-то зашифрованном языке, слова которого обладают особым, таинственным смыслом.

Однако в данном случае для создания такого ощущения используются не виртуозно конструируемые заумные лексемы, но слова нормативного языка, лексическую и/или семантическую сочетаемость между которыми Сорокин искусно нарушает. В результате возникает целый языковой пласт, состоящий из специально изобретенных автором парадоксальных и абсурдных выражений: «Чувствую, как родовые прутья, как серную жесь. Мне это доверие — как ребристость. Я, может, и свищу в угол только потому, что доверяют. Знаешь, Томка, когда тебе доверяют по-настоящему — это... это как слюнное большинство»¹⁵.

Формально оставаясь полноценными знаками, слова в «Доверии» фактически лишены своих денотатов, на первый план в пьесе выдвигается не значение слова, но его акустический облик. Однако отрыв означаемого не приобретает абсолютного характера, за счет того что заумь смешивается в пьесе с нормативным русским языком, осмысленные фразы то и дело перемежаются с заумными выражениями. За счет виртуозного балансирования на грани узуального и окказионального словоупотребления, Сорокин конструирует текст, в котором граница между супрасинтаксической заумью и стандартными языковыми конструкциями оказывается стерта.

Роман «Голубое сало» (1999) стал принципиально новым этапом в заумном творчестве Сорокина. Конститутивный для зауми эффект ускользания смысла возникает в первой части этого романа (письма «биофилолога» Бориса Глогера) за счет взаимопроникновения различных языковых и стилистических пластов: авторских неологизмов и окказионализмов; варваризмов, большую часть которых составляют китаизмы; (квази)научной терминологии; малоупотребительных и устаревших лексических единиц.

Специально для «Голубого сала» Сорокин изобретает множество новых слов, поражающих разнообразием словообразовательных моделей: «хромофризер», «топ-директ», «тип-тирип по трейсу», «BORBOLIDE», «кофе TW» и т. д. Как и поэтов-заумников, писателя привлекает прежде всего необычное звучание, «музыка» новых слов.

В той же мере, что и неологизмы, заумный характер первой части романа придают китаизмы. Непривычные для русского уха транслитерированные китайские лексемы в функциональном отношении вплотную приближаются к фонетической зауми: «Бэйбиди сяотоу, кэйчиди лянмяньпай, чоуди сяочжу, кэбиди хуайдань, рипс нимада табень!»¹⁶.

Собственно русский пласт писем Глогера отличается не меньшим лексическим разнообразием, отчасти обусловленным спецификой его профессии. Герой употребляет научные термины (протоплазма, гидропоник, гебефренический), книжные слова (медиаальный, корпулентный, монада), малоупотребитель-

¹⁵ Сорокин В. Доверие // Он же. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. С. 553.

¹⁶ Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 19.

тельные и устаревшие лексемы (повечерие, мамалыга, котурны), причем последние имеют в языке будущего нейтральную стилистическую окраску. Напротив, некоторые слова, находящиеся ныне в широком употреблении, для Глогера являются устаревшими или архаичными (сургуч, аэросани, буран), а другие поменяли в языке будущего свое значение (протей, фарш, кал). Еще одной приметой, отличающей «новый» русский от «старого», становятся новые идиоматические выражения, часть которых впервые появилась в пьесе «Доверие»: «выбросить мороженого *ежа* из своей узкой постели», «раскрасить носорога», «чужой пот картины мира не застит».

Комбинация различных средств превращает отдельные фрагменты писем Глогера в подлинную заумь: «Помнишь банкет в ASIA-центре по случаю split-фальжирования макросом ХЭТАО весеннего плюс-инкома?»; «„Белые жетоны“ — не каблуки. И даже не МПИ. У них solidный status»¹⁷.

Вместе с тем моделируемый Сорокиным заумный язык будущего не превращается в самодовлеющую словесную игру. Заумь, на которой изъясняется Глогер, наилучшим образом подходит для описания того гротескного мира, в котором он живет. Собственно, посредством новаторского языка во многом и творится этот художественный мир, населенный множеством эксцентричных и фантастических образов.

Если роман «Голубое сало» Сорокин охарактеризовал как свое «прощание с концептуализмом»¹⁸, то романная «Трилогия» (2000–2005) стала его первым опытом в новой, непостмодернистской стилистике. Несмотря на это, заумный язык не потерял для писателя значимости. При попытке передать слова «сердечного языка», на котором разговаривают люди Света, средствами «убогого» земного языка, возникает фонетическая заумь, что подтверждают заумные имена героев: «Зу! О! Карф! Ык! Ауб! Яч! Ном!»¹⁹.

В «Трилогии» Сорокин в очередной раз прибегает к использованию заумного языка в его изначальной сакральной функции. Однако в отличие от предыдущих произведений, где заумь использовалась в качестве языка сакрального общения, в данном случае ее спорадические включения обусловлены не столько стилистическими задачами, сколько неомифологическим контекстом произведения.

Вторая глава диссертации посвящена рассмотрению *гротескной образности* в творчестве Сорокина.

В романе «Норма» (1979–1984), используя гротескный способ типизации, писатель создал универсальную модель советской действительности. В первой части этого романа Сорокин рисует картины из жизни самых разных слоев населения конца 1970-х — начала 1980-х гг., начиная с номенклатуры и интеллигенции и заканчивая рабочими и преступниками. Писатель стремится к точному и всестороннему воссозданию жизненной реальности. Но наряду с этим он вво-

¹⁷ Там же. С. 16, 25.

¹⁸ Сорокин В. «Я не брат Света, я скорее мясная машина»: интервью // Газета. 2004. № 170. С. 1.

¹⁹ Сорокин В. Трилогия. М., 2005. С. 414.

дит в повествование лейтмотив, ставящий под сомнение достоверность описываемого.

Речь идет об употреблении в пищу некой «нормы», которая фигурирует в тексте романа как обыденная реальность советского времени. Фантастический характер этого образа становится очевидным лишь в середине первой части, когда неожиданно выясняется, что с самого начала в повествование был вплетен совершенно невероятный мотив обязательного поедания всеми героями кала.

При этом действие не теряет правдивости. Более того, потребление брикетов «нормы» описывается Сорокиным с такой же реалистичностью, с какой автор рисует жизнь и быт эпохи. В результате возникает противоестественный, абсурдный мир, частью жизни в котором стала копрофагия. Так в первой части романа реализуется основная тема произведения: ненормальное стало нормой.

В 1980-е и в первой половине 1990-х гг. первая часть «Нормы» практически однозначно интерпретировалась в антисоветском ключе. Универсальный характер гротескной условности впоследствии привел к возможности расширенного толкования первой части романа. «Нельзя жить на этой земле, не поедая нормы, — сказал Сорокин по этому поводу. — В принципе тема нормальности нашего бытия для меня всегда открыта. Мир создан не для счастья. Оно иногда снисходит, но редко»²⁰. Иными словами, гротескный образ «нормы» выражает не только абсурд советской реальности, но и экзистенциальный абсурд бытия вообще.

Если в первой части романа писатель гротескно преломлял современную ему действительность, то в повести «Падеж» он обращается к сталинской эпохе как времени расцвета коммунистического строя. Действие этого произведения начинается с того, что секретарь райкома Кедрин и начальник районного отделения МГБ Мокин приезжают ревизовать «образцовое хозяйство» председателя Тищенко по сообщению о начавшемся там падеже скота. В действительности оказывается, что проблема лежит гораздо глубже обычного падежа. Все хозяйство находится в крайне запущенном состоянии, совершенно не соответствующая представленному в виде макета образцу, который Тищенко сделал «для себя и для порядку».

Картины обнищания и запустения, царящего в хозяйстве Тищенко, нарисованы Сорокиным с беспощадной реалистичностью. Однако постепенно происходящее в «Падеже» начинает становиться все более и более неправдоподобным. Вместо того чтобы ревизовать хозяйство, проверяющие устраивают настоящий «праздник» пиромании, окончательно разрушая его. При этом Сорокин не раз подчеркивает *театральность*, с которой совершают свои действия ревизоры.

Противоборство правдоподобных и фантастических элементов продолжается в повести вплоть до посещения ревизорами «фермы» Тищенко, когда внезапно выясняется, что падежу в хозяйстве подверглись не животные, а люди, «вредители», как скот содержавшиеся в клетях. Если гротеск первой части

²⁰ Сорокин В. «Мы не встанем ни под каким памятником»: интервью // Коммерсантъ. 1998. № 161. С. 10.

«Нормы», несмотря на всю тошнотворность происходящего, содержит в себе отчетливые элементы комизма и сатиры, то гротеск «Падежа» уже правомерно охарактеризовать как трагический.

Кульминацией повести становится сцена выступления секретаря райкома перед крестьянами, выявляющая принципиальную разницу между позициями Кедрина и Тищенко. В отличие от председателя, секретарь райкома твердо убежден в том, что любую утопию можно воплотить в жизнь. Тищенко же, создавший макет идеального хозяйства, не верит в то, что чудо осуществимо в реальности. Он «преступно» сомневается в возможности воплотить утопию в жизнь, поступая как самый настоящий «вредитель».

Таким образом, в «Падеже» Сорокин вскрывает ключевую, по его мнению, коллизию сталинской эпохи: трагическое противоречие между агрессивно насаждаемой «сверху» утопией и реальной невозможностью воплотить ее «снизу». Именно поэтому герои Сорокина поступают наперекор канонам соцреализма, приводя не реальность в соответствие с макетом, а макет в соответствие с реальностью. Поскольку хозяйство Тищенко не соответствует идеалу, оно должно быть разрушено, а председатель, не способный сделать чудо реальностью, подлежит уничтожению наряду с прочими «вредителями».

Несмотря на то, что игровое начало занимает в повести значительное место, авторская позиция в данном случае носит крайне серьезный характер. Обыгрывая распространенный соцреалистический сюжет, Сорокин стремится, прежде всего, не к решению формально-стилистических задач, но к вскрытию реальных противоречий изображаемого времени.

Проблема несоответствия чаемой утопии и наличной реальности, поставленная в повести «Падёж», вновь заявит о себе в седьмой части «Нормы». Ее основное содержание составляет написанный в качестве самостоятельного произведения цикл «Стихи и песни». Хрестоматийные советские стихотворения, выдержанные в стилистике «революционного романтизма», последовательно помещаются Сорокиным в контекст тщательно симитированной реалистической прозы. Это вызывает резкий острабяющий эффект, выявляющий несоответствие между художественным миром соцреализма и реальным положением вещей.

Художественное пространство «Стихов и песен» — это мир воплощенной утопии, построенной в полном соответствии с соцреалистическими трафаретами. Поэтому основным приемом, используемым автором, становится реализованная метафора и, шире, вообще перевод фигурального в буквальное. Все потенциальное, желаемое становится в этом мире действительным, легко осуществимым. Фантастика кажется реальнее самой реальности, а чудеса последовательно воплощаются в жизнь.

Сталинский лозунг «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее!» белеет на небосклоне («Памятник»). Солнце восходит, поднимаемое на стальном тресе порталным краном («Ночное заседание»). В зеленоватые круги зрачков девушки вписаны «ярко-красные пятиконечные звезды» («Письмо»). Советская идеология принимает в «Стихах и песнях» поистине вселенский ха-

ракти. Ею оказывается пронизанным решительно все: от повседневной жизни людей до мира природы.

Сорокин никак не устраняет резкий стилистический диссонанс, неизбежно возникающий при совмещении фантастических и правдоподобных элементов. Сосуществование утопии и реальности мыслится всеми героями как нечто само собой разумеющееся. Например, в «Степных причалах» описывается идиллическая беседа между «перевоспитанным» строителем Беломорканала и охраняющим его конвойным солдатом, в середине которой строитель поспешно прячет за пазуху брошенный конвойным окурочок.

Цикл «Стихи и песни» является первым полноценным экспериментом Сорокина в поэтике соц-арта, знаменуя переход автора на постмодернистские позиции. Вместе с тем гротеск в этом цикле нельзя назвать в полной мере постмодернистским, так как игра с популярными образцами соцреалистической поэзии оказывается не самоценной, подчиненной воссозданию действительности сталинского времени.

Сборник рассказов и повестей *«Первый субботник»* — это своеобразное продолжение и развитие цикла «Стихи и песни». В этот раз предметом деконструктивистских игр автора стала соцреалистическая проза. Подавляющее большинство вошедших в «Первый субботник» рассказов имеют гротескную основу, так как их концовки равно невозможны, то есть «фантастичны» в художественном пространстве соцреализма.

Более того, в ряде рассказов («Морфофобия», «Возможности», «Санькина любовь») соцреалистический код не ощутим вовсе или дан слабым намеком. Это позволяет говорить о том, что под прицелом Сорокина находится миметический принцип как таковой, любая литература, стремящаяся к «воспроизведению жизни в формах самой жизни», будь то подлинный миметизм реализма/натурализма или проективный мимесис соцреализма.

Примером ювелирной работы с категорией жизнеподобия может послужить рассказ «В доме офицеров», в котором описывается беседа двух фронтовиков, Костенко и Бородин, вспоминающих свое военное прошлое. Сюжетная основа и мотивика этого рассказа остаются соцреалистическими, но уровень стилизации занижен до минимума, что позволяет воспринимать его в собственно реалистическом ключе.

Наиболее клишированный, отчетливо соцреалистический характер носит только сцена, в которой Костенко показывает Бородину знамя их полка, которое должно быть на хранении в дивизии. В этой сцене явно прочитывается ключевая для соцреализма тема «обыкновенного чуда», что делает образ полкового знамени скрыто фантастическим. Чудом доставший фронтовое знамя Костенко близок к типу идеального соцреалистического героя: в отличие от Бородина, он под Сталинградом «за себя не боялся».

Однако в концовке рассказа обнаруживается оборотная сторона самоотверженного героизма Костенко, что приводит к перекодировке соцреалистической художественной аксиологии. Костенко давит своим протезом выскочив-

шую из-под шкафа мышку, при этом стиль рассказа незаметно, без явного противоречия с предыдущим повествованием, сдвигается в сторону натурализма.

Искусное смещение соцреалистического и реалистического ракурсов повествования придает фантастическим мотивам рассказа миражный, мерцающий характер. В реалистическо-натуралистической перспективе образ фронтового знамени, чудом оказавшегося в местном доме офицеров, воспринимается как фантастический, и Бородин удивляется невероятности произошедшего. В соцреалистической же перспективе это «обыкновенное чудо», наоборот, совершенно закономерно, а невероятной становится сцена расправы с мышкой и матерная ругань Костенко.

Искусная стилистическая мутация не является самоцелью автора и подчинена общему смыслу произведения. Действие рассказа не случайно происходит в Ленинской комнате, а сама мышь выскакивает из-под шкафа, заставленного полным собранием сочинений Ленина. По мысли автора, расправа с мышкой выявляет жестокую подоплеку советского героизма, символизирует бесчеловечность советской системы, в идеальном строе которой недопустимы какие-либо «исключения» и изъяны.

В романе *«Голубое сало»* Сорокин создал некий антимир истории русской культуры второй половины XX в. Использование гротескной образности позволило писателю заострить основные закономерности культурного процесса ушедшего столетия, воплотив их в фантазмагорических картинах недалекого будущего и альтернативного прошлого.

Культурная ситуация, моделируемая Сорокиным в начале *«Голубого сала»*, в целом близка постмодернистской ситуации. В том культурном пространстве, в котором существует Борис Глогер, также господствует принцип нонселекции, когда не важно, «в V или XX веке» происходило то или иное событие. Частным случаем реализации принципа нонселекции можно считать тесное переплетение ультрасовременных и фантастических реалий с устаревшими и архаичными, которое определяет весь образный строй и архитектуру произведения. Позаимствованный из киберпанка²¹, этот принцип стал наиболее адекватным средством описания российской действительности 1990-х гг.

Писатель рисует мир будущего таким, каким его обычно изображают в популярных фантастических фильмах и романах. Люди получили возможность модифицировать телесный облик по своему усмотрению. Научно-технический прогресс привел к появлению летающих автомобилей («флаеров»), некой «живородящей» ткани, аппаратуры на «сверхпроводниках третьего поколения» и т. п. Вместе с тем расстояние в этом мире измеряется в верстах, а одна из героинь ходит на котурнах. Страдающий от хронического простатита Глогер лечится от него по рецептам древнетибетской медицины, а его юный любовник практикует кровопускания.

²¹ Киберпанк — поджанр научной фантастики, предполагающий совмещение высоких технологий с трущобной жизнью.

На языковом уровне нонселекция выражается в обилии варваризмов, как транслитерированных, так и данных в оригинале. Активной экспансии западной культуры (преимущественно англоязычной, американской) в России 1990-х гг. в мире Глогера гротескно соответствует господство азиатской культуры и, прежде всего, китайской.

Фантастический сюжет романа также прочно укоренен в российской действительности. Действие произведения вращается вокруг таинственного «голубого сала», которое откладывается в телах клонов великих писателей после завершения ими «скрипт-процесса». «Голубое сало» — это некая квинтэссенция литературы, материальный субститут духовной субстанции.

Эту «божественное» вещество можно рассматривать в качестве полуиронического эквивалента русского литературоцентризма, стремления «обожествлять» литературу, наделяя ее не свойственными ей функциями и качествами. Не случайно похищающие «голубое сало» «землебы» при помощи машины времени отправляют его в сталинскую эпоху, когда указанная тенденция достигла своего апогея.

В конце романа Сталин через глаз вкалывает «голубое сало» себе в мозг. Слияние квинтэссенции классической русской литературы с тоталитарным сознанием диктатора приводит к катастрофическим последствиям: мозг Сталина разрастается и заполняет собой всю вселенную. Стремительное увеличение в размерах сталинского мозга после инъекции «голубого сала» — это образное выражение непомерного разрастания функций литературы в русской культуре XX в.

Поэтому в финале «Голубого сала» эта чудодейственная субстанция, которой прежде обладали лишь властелины мира, оказывается материалом для наряда недалекого и ветреного любовника Глогера, а сам Сталин — покорной слугой «гаспадина ST». Такой финал вполне отвечает постмодернистской культурной ситуации 1990-х гг., отмеченной борьбой с логоцентризмом и деконструкцией классической русской литературы, блестяще осуществленной Сорокиным в текстах клонов.

В **третьей главе** диссертации анализируется преломление в творчестве Сорокина художественной категории *абсурда*.

Как известно, феномен абсурдизма нашел наиболее полное выражение в драматической форме. Это верно и применительно к творчеству Сорокина: его «*Землянку*» (1987) можно считать классическим образцом абсурдистской антипьесы. В соответствии с художественными принципами драмы абсурда, действие в этой пьесе строится как развертывание картины.

Сюжет «Землянки» развивается кумулятивно: беседа героев сменяется чтением фронтального листка, за которым вновь следует разговор с чтением газеты и т. д., вплоть до попадания в землянку бомбы. Фронтальной листок, охотно читаемый персонажами, является чистой фикцией. Статьи из него представляют собой тщательно сымитированные образчики определенных дискурсов (от

бытового до религиозного), которые деконструируются введением заумных лексем, обценной лексики, абсурдистских мотивов.

Заумь и абсурд, неожиданно вторгающиеся в пьесу с первой псевдогазетной статьей, деформируют плавное течение дискурса военной драмы. Связь между репликами принимает формальный характер: герои как бы не слышат друг друга и выговаривают в пустоту банальные фразы, не несущие никакой новой информации. Абсолютная необязательность, бессмысленность их рассуждений о поте, морозе, еде, сексе и победе создает в пьесе атмосферу тягостного абсурда.

Утрата причинно-следственных связей компенсируется виртуозной лейтмотивной организацией пьесы, которая по ходу своего развития начинает все более напоминать музыкальное произведение. Количество фигурирующих в полилогах лейтмотивов возрастает с каждым новым разговором, они варьируются в самых неожиданных словесных конструкциях. На первый план выходит то один, то другой мотив, они замысловато переплетаются между собой, образуя сложнейшую полифоническую ткань. Виртуозное художественное мастерство пьесы контрастирует с ее до предела заниженной, обыденно-бытовой тематикой.

Роман *«Сердца четырех»* (1991) стал наиболее масштабным, сложным и многослойным абсурдистским произведением Сорокина. В этом произведении писатель достигает поистине предельной концентрации как абсурда, так и жестокости, выявляя таким образом сугубо конвенциональную природу художественного высказывания и его независимость от этической сферы.

Сюжет романа строится по линейно-кумулятивному принципу: его составляет ряд действий, преимущественно преступного характера, совершаемых четверьмя героями. Не щадя ни своего, ни чужого живота, они настойчиво продвигаются к осуществлению какого-то невероятно сложного и грандиозного проекта. Чем в более странных и непонятных ситуациях участвуют герои, тем напряженнее и динамичнее становится сюжет.

В финале *«Сердце четырех»* истощенные и израненные герои, не помня себя от радости, достигают цели, стоившей стольких жертв и страданий: специальный механизм спрессовывает в кубики и замораживает их сердца, маркируя по принципу игральных костей, и выбрасывает их на ледяное поле. «Эзотерическая» концовка не только не снимает, но и многократно углубляет абсурдность сюжета.

Стремясь выявить некую квинтэссенцию повествовательности, «очищенный» от смысла нарратив, Сорокин обращается к традициям развлекательной («массовой») и соцреалистической литературы. Заглавие произведения одновременно отсылает к приключенческому роману Д. Лондона *«Сердца трех»* (1920) и лирической кинокомедии К. К. Юдина *«Сердца четырех»* (1941).

Однако роман Сорокина близок скорее не авантюрно-приключенческому жанру, а современным боевикам и триллерам, которые имеют в качестве исходной модели детектив. Основным жанрообразующим признаком последнего является наличие какой-либо тайны, загадочного происшествия, выяснению об-

стоятельств которого подчинен сюжет произведения. Такой тайной становится в «Сердцах четырех» смысл и значение того предприятия, в котором заняты главные герои. В детективном романе все части головоломки должны рано или поздно сойтись в единое целое. Эзотеризация «спасительной» концовки становится простым и сильным приемом, трансформирующим детективный роман в роман абсурда.

Кроме принципа организации сюжетного действия, абсурдизации в «Сердцах четырех» подвергается воспитательная функция детективных жанров, которая выворачивается наизнанку. Сюжет стереотипного боевика подчинен восстановлению поруганной справедливости: зло должно быть наказано ценой любого насилия. В своем романе Сорокин освобождает насилие от цели. Злодеяния, совершаемые четверкой, абсурдны: они в принципе не имеют ни нравственного, ни рационально-логического оправдания.

Помимо массовой литературы, в «Сердцах четырех» ощутимо влияние ее советского эквивалента — взятого в усредненном варианте соцреализма. Ключевые сюжетные элементы типичного производственного романа присутствуют в «Сердцах четырех» в перекодированном виде. Героическая самоотверженность четверки соответствует традиционному для производственного романа пафосу трудового энтузиазма и всепоглощающей работы. Центральный в «Сердцах четырех» мотив смерти и разрушения можно рассматривать в качестве параллели мотиву страданий и несчастий в «Цементе» Ф. В. Гладкова, заложившем основы жанра производственного романа. Сближают эти произведения и сцены истерик, в которые время от времени впадают герои, не в силах выдержать накал действия.

Механизм, посредством которого Сорокин превращает производственный роман в абсурдный, аналогичен трансформации детективного жанра: «Соблазн производственного романа в том, что он превращается в абсурдный, стоит лишь убрать объект производства. Станок, изготовляющий ненужные детали, — машина абсурда»²².

Итак, в произведениях Сорокина 1980-х — начала 1990-х гг. абсурдистский эффект возникал в результате парадоксальных лингвостилистических манипуляций и алогичных дискурсивных переходов. В романной «Трилогии» («Лёд», «Путь Бро», «23 000») категория абсурда приобрела субстанциальные характеристики, став выражением начал, присущих, по мнению автора, самой действительности.

Первая часть романа «Лёд» явно писалась Сорокиным с опорой на собственные произведения 1980-х гг. В начале «Льда» мы встречаемся с тем же стремлением к созданию иллюзии максимального приближения к действительности, что и в «Норме» и «Тридцатой любви Марины». Но если в этих произведениях за счет описания жизни различных слоев населения создавалась более или менее объективная картина времени, то в первой части «Льда» изображаемое носит ярко выраженный односторонний характер. Сорокин сосредоточива-

²² Генис А. Страшный сон.

ется на описании жизни так называемых низов общества: наркоманов, проституток, преступников. Крайняя дистанцированность автора от изображаемого в еще большей мере высвечивает все жестокие и уродливые черты окружающей реальности, превращая ее в царство абсурда.

Тем острее контраст первой, холодно-отчужденной части романа с пронзительно-искренним повествованием, которым открывается вторая часть произведения. И хотя действительность военного времени, изображаемая автором, носит еще более жестокий характер, стиль первой части «Льда» сменяется своим антиподом. Происходящее описывается Сорокиным не только с «наивной» народной точки зрения, но одновременно с точки зрения ребенка — выросшей в деревне восьмилетней Вари Самсиковой, за счет чего достигается полностью непосредственный взгляд на мир. Тотальное равнодушие и предельная отстраненность сменяются столь же предельной искренностью и вовлеченностью в происходящее.

Однако после «пробуждения» сердца взгляд Самсиковой на мир существенно меняется. Окончательно стиль повествования трансформируется после «сердечного плача». Из рассказа Самсиковой исчезает неподдельная искренность и детская восторженность, просторечная лексика, воспоминания о деревенской жизни. Открытость навстречу миру сменяется отстраненностью и незаинтересованностью.

В романе «Путь Бро» внешняя точка зрения становится центральным приемом изображения, позволяя создать грандиозную картину абсурдности мироздания. Весь роман выдержан в форме повествования от первого лица — основателя Братства Света Александра Снегирева. Психологическая трансформация, через которую проходит Снегирев, найдя космический лед, в целом аналогична изменению мироощущения Вари Самсиковой после «пробуждения» ее сердца.

Несмотря на явное сходство, процесс «перерождения» осуществляется в «Пути Бро» несколько иначе, чем во второй части «Льда». Отчуждение главного героя романа от мира людей фактически начинается задолго до того, как он отправляется на поиски льда. Эта отчужденность мотивирована в романе двояко: мистически и психологически. С одной стороны, Снегирев — первый человек, чье сердце «пробудилось» ото «сна», первый, кто осознал неискоренимую порочность всего земного мироустройства, а потому он предстает своеобразным пророком.

С другой стороны, Снегирев в силу естественных психологических особенностей воспринимает действительность более ранимо, чем Самсикова, а отдельные непонятные для ребенка моменты просто шокируют его. Это подчеркивается нередкими в «Пути Бро» случаями наивного (остраненного) восприятия мира. Уже с самых первых страниц в повествовании возникают важнейшие для романа темы странного и пугающего мира и непонятного языка, на котором говорят люди.

Это восприятие действительности ляжет в основу взрослого мировоззрения героя. «Пробудившийся» Бро будет смотреть на мир во многом так же, как

маленький Саша Снегирев. В детстве он был до глубины души потрясен сценами насилия и любви. «Музыка Вечной Гармонии», в которую сердцем вслушивается Бро, говорит ему, что «у людей за всю их историю было три основных занятия: рожать людей, убивать людей и использовать окружающий мир»²³. В детстве речь взрослых казалась Снегиреву «диковинной» в силу наличия в ней непонятных слов и выражений и неразвитостью языкового сознания героя. Для «прозревшего» Бро восприятие человеческой речи как убогой, уродливой и ненужной станет нормой.

Растущее отчуждение героя от людей в результате приводит Бро к восприятию мира с сугубо функциональной стороны: он начинает видеть только механику процесса, а не воспринимать явление целиком. Остранение, неразрывно связанное с редукцией, становится наиболее адекватным приемом для выражения его мироощущения: «Мясные машины яростно клубились. Они собирались. Рыли землю, плавил металл, громоздили камни. И строили железные машины. Машины для убийства мясных машин. Тысячи железных машин выстраивались в ряды и цепочки. <...> Они рычали и ревели. И готовились давить и убивать»²⁴.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного исследования можно сделать вывод, что художественные феномены зауми, гротеска и абсурда являются краеугольными камнями поэтики Владимира Сорокина. Анализ аксиологических оснований его творчества показал, что обращение к абсурдистскому эстетическому комплексу было предопределено сложным спектром этических, исторических, литературных и религиозных взглядов писателя.

В основе творческого метода Сорокина, сформировавшегося под воздействием визуальных практик концептуализма и поп-арта, лежит дистанцированное отношение к литературе, восприятие художественного произведения как предмета, с которым возможны любые манипуляции. Эта установка вырывает литературное произведение из этического контекста, делает невозможным восприятие литературы как «учебника жизни», а автора превращает в искусного ремесленника. Уникальная особенность творчества Сорокина состоит в том, что он оригинальным образом связал постмодернистские игры концептуалистов и поп-артистов с идеей русской философии об ответственности русской классической литературы за события истории России XX в.

Сорокин принадлежит к числу наиболее самобытных экспериментаторов с концептом *заумного языка* в русской литературе второй половины XX в. Начиная с романа «Норма», использование различных видов зауми, от фонетической до супрасинтаксической, является некой константой его творческой манеры. Заумь и абсурдизм, помимо их глубинной связи с тем, что Сорокин позже

²³ Сорокин В. Трилогия. С. 84.

²⁴ Там же. С. 205.

назовет «русской метафизикой», становятся хорошим подспорьем в творческой полемике автора с соцреализмом.

В романе «Голубое сало» Сорокин, опираясь на авангардистские традиции, предпринимает удачную попытку конструирования собственного заумного языка. Писателю удается органично совместить резко диссонирующие друг с другом стилистические и языковые пласты, искусным образом создавая эффект ускользающего, неопределенного смысла. Сорокинская «новозаумь» резонирует дух конца XX в. не в меньшей мере, чем футуристическая заумь отвечала умонастроения начала столетия.

При расширительном толковании *гротеска* по принципу содержательной контрастности его можно считать несущей конструкцией подавляющего большинства произведений Сорокина. В романе «Норма» осуществляется сложное взаимодействие модернистских и постмодернистских гротесковых форм. Первая часть «Нормы» представляет собой типичный вариант модернистского гротеска, когда в максимально приближенное к жизненной реальности повествование органично вплетается фантастический мотив. Седьмая часть этого произведения ближе уже к постмодернистскому гротеску, так как здесь гротескному преломлению подвергаются популярные образцы соцреалистической поэзии. Несколько сложнее организовано художественное пространство «Падежа», находящееся на стыке модернистских и постмодернистских гротесковых форм.

В сборнике «Первый субботник» главенствующее положение занимает уже постмодернистский гротеск. Ориентируясь на различные стили соцреалистической литературы, Сорокин различными методами достигает впечатления недостоверности происходящего, искусно нарушая традиционную художественную логику.

В «Голубом сале» Сорокин создал некий антимир истории русской культуры второй половины XX в., спрессовав ее в единый пространственно-временной континуум. Использование гротескной образности позволило писателю заострить основные закономерности культурного процесса ушедшего столетия, воплотив их в фантазмагорических картинах недалекого будущего и альтернативного прошлого.

Феномен *абсурдизма* нашел наиболее полное выражение в драматургии Сорокина и в его романе «Сердца четырех». Классическим образцом абсурдистской антипьесы можно считать «Землянку». Статичный сюжет, аналогичные полилоги главных героев, заумный характер вставных фрагментов подчинены выражению абсурдности человеческого бытия.

Наиболее масштабным, сложным и многослойным абсурдистским произведением Сорокина можно считать роман «Сердца четырех». Абсурдистские тенденции просматриваются в этом романе на сюжетно-композиционном, жанровом и стилистическом уровнях. Парадоксальные лингвостилистические манипуляции и алогичные дискурсивные переходы используются писателем для разрушения автоматизма восприятия художественного текста.

В «Трилогии» категория абсурда приобрела не только художественные, но и онтологические основания. Стержневым художественным принципом в

этом произведении становится остранение, которое используется автором для передачи предельно отчужденного взгляда на мир. Опираясь на мистическую мотивировку, Сорокин создает грандиозную картину абсурдности современного мира. Если в своих ранних произведениях писатель прибегал к радикальной критике языка, то в «Трилогии» столь же фундаментальной «деконструкции» подверглась действительность как таковая, запечатлеваемая автором с фактографической точностью.

Суммируя сказанное, можно с уверенностью заключить, что Владимир Сорокин является не только центральной фигурой русской постмодернистской литературы, но и крупнейшим в отечественной словесности писателем-абсурдистом.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

1. Гротеск в повести В. Г. Сорокина «Падёж» // Кафедральные записки: вопр. новой и новейшей рус. лит. — М.: МАКС Пресс, 2005. — [Вып. 2]. — С. 7–16.

2. Соцартовский гротеск: «Первый субботник» В. Г. Сорокина // Личность в межкультурном пространстве: материалы межвуз. конф. — М.: Рос. ун-т дружбы народов, 2007. — С. 99–103, 188–189.

3. «Сдвигология русского стиха» А.Е. Крученых как протодеконструкция // Материалы XV междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»: секция «Филология». — М.: МАКС Пресс, 2008. — С. 545–546.

4. Заумный язык в романе В.Г. Сорокина «Норма» // Семиозис и культура: сб. науч. ст. по материалам V междунар. конф. — Сыктывкар: Изд-во Коми гос. пед. ин-та, 2008. — Вып. 4. — С. 346–350.

5. Раннее творчество В.Г. Сорокина в контексте его зрелых художественных исканий // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер. Литературоведение, журналистика. — 2008. — № 1. — С. 42–50.

6. Российская действительность 1990-х гг. в романе В. Сорокина «Голубое сало» // Журналистика и общество. — 2008. — № 11. — С. 173–183.

7. Образ сахарного Кремля в одноименном рассказе В. Г. Сорокина // История русской литературы XX–XXI веков в литературоведении, литературной критике и журналистике: материалы XII Шешуковских чтений. — М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2008. — С. 321–326.