

УДК 821.161.1

*Людия Кузнецова (Санкт-Петербург)*

## ФИЛОСОФИЯ СИММЕТРИИ В КИНОСЦЕНАРИИ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «4»

Статья посвящена разным способам трансформации идеи симметрии в произведении современного русского писателя-эмигранта Владимира Сорокина. Киносценарий Владимира Сорокина «4» и снятый по нему фильм Ильи Хржановского «4» — о том, как жизнь убивает человеческую индивидуальность, и о том, как сложно оставаться самим собой. Основные мотивы и сюжетные ходы произведения — клонирование, обман, вымышленные биографии, двойники и близнецы, маски и куклы, отражения, подмены и иллюзорность действительности.

**Ключевые слова:** Владимир Сорокин, симметрия, индивидуальность, клонирование, копирование.

Владимир Сорокин — современный русский писатель-эмигрант, ныне проживающий в Швейцарии. Можно сказать, что литература писателей-эмигрантов симметрична литературе метрополии: развивается параллельно ей, в чем-то ее повторяет, дублирует, но в чем-то с ней спорит и как бы уравнивает ее, говоря о тех же проблемах, но с совершенно другой позиции.

Идея симметрии, дублирования, отражения, как отмечают многие исследователи [1; 2; 5], постоянно возникает во многих произведениях данного писателя на разных уровнях: в историях персонажей, в ключевых деталях сюжета и даже в числовой символике. Ольга Владимировна Богданова в своей монографии уже в 2004 году отмечала особое пристрастие Владимира Сорокина к цифре «4», о чем говорит название его романа «Сердца четырех» и композиция романа «Лед», состоящего из четырех глав. «Именно наличие четвертой главы, стержень которой составляет непосредственная и живая игра ребенка со льдом, акцентирует кукольную условность и игровую театральность первых трех частей. Тем самым четвертая глава противопоставляется трем первым, и композиционная структура романа Сорокина оказывается зафиксированной не статикой числа «4», а динамикой суммы «3 + 1» [2, с. 441].

Опубликованный в 2005 году киносценарий Владимира Сорокина «4» (в этом же году был снят по нему одноименный фильм Ильи Хржановского) стал апофеозом идеи симметрии, замкнутой самой на себе, воплощением которой явилось название киносценария и фильма — цифра «4».

По идеи Юлии Васильевой, «4» — это повествование о том, как жизнь убивает человеческую индивидуальность, и о том, как сложно оставаться самим собой [4]. Основные мотивы и сюжетные ходы произведения — клонирование, обман, вымышленные биографии, двойники и близнецы, маски и куклы, отражения, подмены и иллюзорность действительности — отражают разные варианты трансформации идеи симметрии мира, в данном случае скорее губительной, чем спасительной для него.

Для этого произведения, как для романа Юлии Кисиной (во многом ученицы Владимира Сорокина) «Слезы», так же характерна зеркальность, раздваивающая героев на оригинал и копию, на «я» и «не-я», и стирающая идею оригинала и подобия при полном смещении и уравнивании их. Механическое копирование, клонирование человека и его органов, уравнивающее окружающий мир, снятие различий, помогающее, казалось бы, благой цели — избежать войн и конфликтов, все-таки приводит к конфликту — конфликту идентичности, связанной с потерей подлинности и индивидуальности [3].

Идея тотальной симметрии проявляется не только в конкретных деталях, ключевых для повествования киносценария «4» (клоны, маски, куклы, вымышленные биографии и т. д.), но и в амбивалентности выстраиваемых миров, в разных типах полярных противопоставлений, открывающихся по ходу повествования, дихотомий.

Первая группа взаимосвязанных противопоставлений — *Советский мир / Постсоветский мир, Прошлое / Настоящее (будущего нет), Старухи / Молодые девушки* (середины нет). И в киносценарии, и в фильме старухи, распеваящие советские патриотические песни, явно противопоставлены молодым людям. «Хрупкая поверхность цивилизации, держащая общество и отдельных людей в нем, зримо начинает рассыпаться в фильме, прежде всего на уровне конкретных образов и сюжетных ходов — в пустых, как бы вымерших городах, где дома-призраки смотрят разбитыми окнами; в стаях одичавших собак, ставших полноправными обитателями этих городов; в утрате памяти об обычаях и традициях; в базисных примитивных потребностях человека (деньги, секс, пища), берущих верх над всем остальным. При этом сама действительность становится иллюзорной, ставя вопрос о ее истинной природе» [4, с. 87]. Смерть единственной молодой девушки в деревне Зои, тогда как все остальное население составляют старухи, может, конечно, символизировать беспомощность настоящего постсоветского пространства по сравнению с мощью советского прошлого страны. Но смерть всегда амбивалентна, всегда неразрывно связана с жизнью. Жизнь связана со смертью, как молодость со старостью, рождение с умиранием, новое со старым. Имя Зоя значит «жизнь», умирает она, подавившись хлебом — одним из символов жизни. Всегда кто-то умирает, и кто-то его оплакивает. А то, что в этой истории умирает молодая девушка, а оплакивают ее древние старухи, говорит о том, что в произведении Владимира Сорокина происходит еще одна подмена, коих много — нормальный, привычный ход вещей перевернут. Интересно, что в фильме Ильи Хржановского «4», снятого на основе киносценария Владимира Сорокина, противопоставляются еще и старческие тела молодым. Есть эпизод почти карнаваловых безудержных поминок, где показаны фрагменты обнаженных старческих тел — сморщенных грудей и отвисших животов, выглядывающих из-под бесформенных темных тряпок. Старухи хватают кукол с детскими лицами и пытаются совершить с ними какие-то действия явно сексуального характера. И есть эпизод мытья в бане трех сестер — молодых девушек. При этом молодое тело показано нарочито нейтрально.

Так же, как старухи и молодые девушки, противопоставляются у Владимира Сорокина *Мужчины / Женщины* и *Человек / Животное*. И сама еда, и способ поедания старух и сестер (грубый и совместный, с песнями и драками) нарочито противопоставлен обеду Олега, приготовленному его отцом, — за закрытыми дверями, за столом, сервированным лишь на одну персону, хотя в доме и отец, и сын, при полной дезинфекции. Таков же и странный ужин Олега в совершенно пустом ресторане. Из трех центральных персонажей фильма, встретившихся ночью в кафе, оба мужчины идут по дороге смерти (один гибнет на наших глазах, про другого мы понимаем, что он погибнет), а девушка, символически сжигая остатки своего старого мира на могиле сестры, готовится начать новую жизнь. Единственный мужчина в деревне Марат кончает с собой, повесившись, а древние старухи, кажется, умирать совсем не собираются, веселясь и предаваясь всем соблазнам жизни. Так же живучи в киносценарии и собаки со свиньями. Хотя, заходя в кафе, Марина говорит, что, якобы, ночью на улице задавили собаку, вся история заканчивается смертью человека из-за собаки: любитель собак и искатель особого сорта поросят Олег гибнет, спасая собаку. В финале сценария стоят слова: «Крупный план: голова собаки. Она смотрит на странный мир людей, нюхает воздух» [6, с. 93]. Животных не касается мир подмен, вымышленных биографий и масок, поэтому им странен мир людей. Они никого не играют, не стремятся обмануть. В эпизоде в комнате отдыха Мужчина говорит Володе: «Вот это черепаха. А это стекло. А это пол. И они всегда во все времена будут — черепахой, стеклом и полом. И ничем другим. Они уже сделаны. До конца. А мы — еще нет. И легко можем стать чем угодно и кем угодно. Поэтому у человека пока нет имени» [6, с. 69].

Третья группа противопоставлений — *Культура / Цивилизация, Деревня / Город*. В произведении Владимира Сорокина три сестры Марина, Соня и Вера встречаются на похоронах четвертой, Зои. Смерть одной прерывает обычное городское течение жизни трех других и собирает в одной точке — деревне. Деревня в киносценарии — воплощение потусторонности мира, противопоставленности всему знакомому и понимаемому, карнавальности. Живущие здесь старухи не отличаются воспитанием и образованием, действуют инстинктивно, грубо, в соответствии с какими-то законами земли. «Это квинтэссенция удаленности, отрезанности, забытости и захолустности. Другой мир, существующий в других измерениях. Этот фантазмагорический

мир — определенное зазеркалье «нормальной» городской жизни [4, с. 90]. При появлении «городских» героинь в деревне с ее законами меняется точка зрения на объект, добавляется глубина восприятия, меняются местами оппозиции «свое — чужое» и «внешнее — внутреннее».

Четвертая группа противопоставлений — *Реальность / Фикция* (реализуемая в идее клонов, масок), *Реальные люди / Актеры, Истинное / Ложное* (легко и непрерывно меняются местами). Каждый из трех героев киносценария при встрече в ночном кафе выдает себя за кого-то другого, конструируя вымышленную биографию. Проститутка Марина говорит, что работает менеджером по продажам. Перекупщик мяса Олег выдает себя за работника администрации президента. Настройщик роялей Володя рассказывает о том, что занимается клонированием людей и особенно — созданием определенного, «совершенного» вида клонов — четверок, четырех идентичных копий. Клон выступает как воплощение идеи механистической повторяемости, умножаемости человека и смешения истинного индивида с ложной копией. И эта идея начинает довлеть над судьбой героев. Позже Володю задерживают милиционеры на улице, спутав с похожим двойником, обвиняют в убийстве, отправляют сначала в колонию, а затем в горячую точку. Володя начинает жить чужой жизнью, принимает чужую судьбу. Олега поражает идея генетически модифицированных, как клонов, круглых поросят. Он отправляется на их поиски и гибнет в автокатастрофе. Так идея клонирования меняет его судьбу, предлагает ему альтернативный, более короткий вариант жизни. Марина, узнав о смерти своей сестры-близнеца (близнец в чем-то тоже клон), отправляется в мир, живущий по другим законам — в деревню, другой мир по отношению к ее городской жизни. Примечательно, что многих персонажей в фильме Ильи Хржановского, снятого по сценарию Владимира Сорокина, играют непрофессиональные актеры. Марину и ее сестер Соню и Веру играют реальные сестры Марина, Ирина и Светлана Вовченко, а роль старух исполняют реальные жительницы Псковской области. При этом герои рассказывают о себе вымышленные биографии, создавая, таким образом, еще одну подмену: реальные люди становятся актерами, а не актеры играют реальных людей.

Противопоставление *Серьезное / Ироничное* возникает в «4» за счет широкого применения гротеска. Образы даны гипертрофированно. Особенно это очевидно в фильме Ильи Хржановского, в котором гипертрофированные, телесные образы даются крупным планом — «от мясных туш, где фактура освежеванного мяса с его сухожилиями, мышцами и замороженной кровью, увеличенная в разы, заполняет экран, до обнаженных женских тел в бане с крупными каплями пота; от жующих ртов с выпавшими зубами до кусков свежезажаренной свинины с капающим жиром; от угрожающего вида военизированных машин, которые под видом каких-то сомнительных ремонтных работ вонзаются металлическими когтями в замороженный асфальт, чудом минуя греющихся на люках собак, до вымерших, обезлюдевших городов, где метафора опустошенности доведена до максимума — немногочисленные герои фильма движутся не просто в опустошенном постсоветском пространстве, они движутся в вакууме» [4, с. 92]. Ироничны, смешны и причина смерти Зои (подавилась мякишем хлеба, который изо дня в день пережевывают даже почти беззубые старухи), причина смерти Олега (машина врезалась в дерево, стараясь не наехать на собаку, любовью к которым так пылал Олег), причина почти очевидной гибели Володи (оказался внешней копией какого-то убийцы после рассказывания своей фантазии о создании копий-клонов).

Следующая группа противопоставлений — *Случайность / Причинность* — связана с постановкой в произведении Владимира Сорокина проблемы судьбы и свободы. Как писал Михаил Эпштейн, «именно свобода человека превращает все происходящее с ним в судьбу, в поле какого-то неясного смысла. Но судьба никогда не являет целиком своего смысла. Судьба, которая не задает вопроса о смысле происходящего, — это всего лишь случай. Судьба, которая полностью отвечает на этот вопрос, — причинность. Судьба помещается именно между необъяснимым случаем и всеобъясняющей причиной, как поле тревожного, вопрошающего смысла» [7]. В фильме часто причина и следствие не идут рука об руку, логика и временная связь нарушаются, что провоцирует читательские вопросы о реальности судьбы. Если случайность и непредсказуемость становятся нормой, возможно ли в происходящем увидеть причинность? Судьба — это причинность или случайность? И свободен ли человек в выборе своей судьбы? Сюжетная линия, связанная с Мариной представляет собой синхронное

расщепление одной судьбы на несколько вариантов: четыре сестры, почти копии друг друга, живут в разных местах разной жизнью. Судьба одной из них является альтернативным вариантом жизни другой.

Последняя группа противопоставлений — *Механическое воспроизведение / Индивидуальность*. «С одной стороны, цепи клонов, двойников, отражений, служат реализации идеи повторяемости, механической воспроизводимости человека и утраты в этом процессе индивидуальности, с другой — в нем же заложен момент перемены, непредсказуемости» [4, с. 91]. Идея клонирования и дублирования может настраивать на поиск альтернативного варианта жизни, на возможность изменить что-то, не покоряясь слепо судьбе. Двойник позволяет увидеть инвариантную основу, посмотреть на себя со стороны, возможно, изменить что-то.

Таким образом, идея симметрии человеческого тела и мира, первоначально являющаяся залогом гармоничной жизни всего в природе, в произведении Владимира Сорокина трансформируется и оказывается в первую очередь разрушительной, уничтожающей. Человеческая индивидуальность становится ускользающим конструктом вообще в постмодернистской культуре, с одной стороны, обедняющей творчество порождением преимущественно уже не оригиналов, а римейков, реинтерпретаций, симулякров, симуляций и повторений, но, с другой стороны, обогащающей современного человека возможностью взглянуть на привычные вещи по-новому, отстраняясь.

#### Список использованной литературы:

1. Андреева Н. Н., Биберган Е. С. Игры и тексты Владимира Сорокина. — СПб.: ИД «Петрополис», 2012. — 398 с.
2. Богданова О. В. Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). — СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. — С. 395–447.
3. Бугаева Л. Д. Юлия Кисина. Простые желания [Электронный ресурс] // Новая русская книга. — 2001. — № 1. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk7/5r.html>.
4. Васильева Ю. Память жанра: гротеск и постмодернизм в фильме Ильи Хржановского «4» // Киноведческие записки. — 2007. — № 81. — С. 85–100.
5. Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд. — СПб.: Алетейя, 2012. — 304 с.
6. Сорокин В. Четыре: Рассказы. Сценарии. Либретто. — М.: Захаров, 2005. — 208 с.
7. Эпштейн М. Поступок и происшествие. К теории судьбы // Знак пробела. — М.: «Новое Литературное Обозрение», 2005. — С. 544.

#### Philosophy of Symmetry in the Film Scripts by Vladimir Sorokin «4»

The article deals with the different ways of transformation of the idea of symmetry in the work of contemporary Russian emigrant writer Vladimir Sorokin. The film script by Vladimir Sorokin «4» and the film by Ilya Khrzhanovsky «4» show how life is killing human personality and how hard it is to preserve one's identity. The main motives and plot lines of the script and film are cloning, deception, fictional biography, doubles and twins, masks, dolls, reflections, and the substitution of the illusory nature of reality.

**Key words:** Vladimir Sorokin, symmetry, individuality, cloning, copying.