

УДК 821.161.1 — ІСорокин

П. Н. Б а б а й

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Историзм, метафизика, персонология
в неклассической эпике В. Сорокина «Теллурия»**

Бабай П. М. Историзм, метафизика, персонология у неклассичній епопеї В. Сорокіна «Телурія».

В статті розглядаються темпоральні моделі художньої системи Володимира Сорокіна 2000-х – 2010-х років. Роман «Теллурія» в цьому контексті проаналізовано з точки зору епопейної поетики неклассичного типу. Епічна структура нарративу взаємодіє із медійним проектом автора, що інтегрує до романної оповіді додаткові проєкції метаестетичної рефлексії. Центральний в романі образ-символ телурового гвіздка своєю антиномічністю постає художньо відповідним до гібридної структури епопейної оповіді та інтермедіального проєкту.

Ключові слова: історизм, епопейність, концепція часу, метафизика, персонология, образ-символ.

Бабай П. Н. Историзм, метафизика, персонология в неклассической эпике В. Сорокина «Теллурия». В статье обозреваются темпоральные модели художественной системы В. Сорокина 2000-х – 2010-х годов. Роман «Теллурия» в этом контексте анализируется с точки зрения эпической поэтики неклассического типа. Эпическая структура нарратива взаимодействует с медиальным проектом автора, который интегрирует в романное повествование дополнительные проекции метаэстетической рефлексии. Центральный в романе образ-символ теллурического гвоздя выступает художественным адекватом гибридной структуре эпической повествования и интермедийного проекта.

Ключевые слова: историзм, эпичность, концепция времени, метафизика, персонология, образ-символ.

Babay P. N. Historicism, metaphysics, personology in non-classical epic "Telluria" by V. Sorokin. The article surveyed the temporal pattern of Sorokin's art system in 2000s - 2010s. The novel "Telluria" in this context is analyzed in terms of the type of non-classical epic poetics. Epic narrative structure interacts with the medial author's project, which integrates to novelistic narrative additional projection of metha-aesthetic reflection. Central to the novel image-symbol of tellurium nail appears as the art adequate to hybrid structure of epic narrative and intermedia project.

Keywords: historicism, epics, concept of time, metaphysics, personology, image-symbol.

Вопрос о специфике сорокинського історизма і авторських концепцій історического часу особливо актуалізувався применительно к сравнительно недавним текстам автора – 2000-х и 2010-х годов, – прежде всего, ледовой трилогии, «Дню опричника»-«Сахарному кремлю» и «Метели».

Мотивации и целеполагание исторического компонента в сорокинском творчестве толковались исследователями в постсоветском контексте модернизационной проблематики, актуальных перипетий национальной идентификации, альтернативно-исторических художественных концепций [1; 4; 5].

При всей многовекторности апелляций историцистских опытов Сорокина – от злободневно публицистических аллюзий до трансоисторических мифологем национального бессознательного, – можно выделить несколько моделей околоисторического нарратива и хронотопа в текстах, предшествовавших «Теллурии» и

создавших необходимый фундамент для эпической проекции.

В Трилогии писатель пролагает напряжение мифогенного времени между первособытиями ошибочного творения Земли лучами божественного света, спасительным падением тунгусского льда и, с другой стороны, окончательного события преображения, пресекающего всякую историю. Темпорально протяженный, но семиотически интенсифицированный обнаженной провиденциальностью нарратив от первособытий к концу истории налагает довольно жесткую мотивационную печать на маневры автора с версиями альтернативных исторических сценариев и перипетий. Это позволило А. Эткинду назвать такой тип историзма магическим и рассматривать его в контексте альтернативного исторического семиозиса В. Шарова или В. Пелевина [5].

В «Дне опричника», а также в более чистом виде, без публицистических апелляций, – в «Метели» мы сталкиваемся с иным вариантом квазиисторического / метаисторического образа времени, консервирующим в неизменности воспроизведенный типологический набор примет и

атрибутов русского исторического прошлого – баре и холопы, монархия-самодержавие, опричники, ямщицкие тракты со станционными зрителями и перекладными лошадьми, снежные бескрайние поля с потерянными вешками, бесовским нескончаемым кружением метели и проч. и проч. – спрессованные в «Метели» как интертекстуальная квинтэссенция классической русской литературы. Однако это прошлое становится единственной и самоценной реальностью, поглощая и вытесняя настоящее. Самые футуристические технические новинки, разбросанные по такому архаическому ландшафту, не затрагивают его неизменной сущности. Именно эту реальность называет Сорокин подлинной русской метафизикой. В этой картине мира нет места настоящему и будущему, все подчинено дурной бесконечности вечно движущегося прошлого в возвратно-круговом движении метели, застилающей горизонт и сбивающей с пути [4].

И только в Теллурии, благодаря особому статусу центрального и фонового события катастрофы, происходит прорыв к обновленному классическому для европейского Модерна переживанию времени как динамически векторной истории – мир разделен на бывший, прошедший, насущное настоящее посткатастрофической ситуации, требующей выбора, переоценки ценностей, и зависящий от этого выбора мир будущего. Масштабность катастрофизма перипетий, его сюжетобразующий потенциал, этический градус аксиологических контрверз, сомасштабирование «большого мира» геополитических дискурсов, идеологических сверхнарративов и частной индивидуальной судьбы, персонологической проблематики, – все это в совокупности определяет историзм Теллурии, реализующийся в классически узнаваемом широком русле эпопейности.

Согласно трактовке Д. Гачева, «эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности. И до сих пор нам известна лишь одна из таких всемирно-исторических ситуаций, а именно: перекресток непосредственного и отчужденного общежития – народа и государства – как двух основных способов объединения людей» [3 :75].

В Теллурии такие «перекрестки непосредственного и отчужденного бытия», вполне в духе «толстовской» эпопейности, т.е. при всей распаханности в необозримые сферы историософских конфликтов и геополитических перипетий в конечном счете преломляются персонологически – в индивидуальной судьбе, драме, поиске и выборе.

В качестве примера проследим реализацию одного метафорического мотива в двух

соответствующих контекстах – вариации повтора посткатастрофического образа-символа мертвой головы: «Так вот я, my dear Todd, нахожусь сейчас в Москве – бывшей голове великанши. ... Вообрази, что ты, заброшенный провидением на остров великанов, застигнут непогодой и вынужден переночевать в черепе давно усопшего гиганта. Промокший и продрогший, ты забираешься в него через глазницу и засыпаешь под костяным куполом. Легко представить, что сон твой будет наполнен необычными сновидениями не без героического (или ипохондрического) гигантизма. Собственно, Москва – это и есть череп империи русских, а странная странность ее заключена в тех самых призраках прошлого, кои мы именуем “имперскими снами”» [6:16-17].

Посткатастрофический символ мертвой головы, наполненной имперскими снами, трансформируется затем в вареную и поедаемую зооморфами голову павшего воина, в которой Роман и Фома обнаруживают свинцовую пулю и теллурийский гвоздь – встречу двух противоположных стихий: «В голове этого воина встретились два металла – благородный и неблагородный. И голова не перенесла их столкновения. Алхимического брака двух начал не получилось. Это трагедия. Причем трагедия высокая. Получается, что главная битва произошла не под Бугульмой, а в голове этого неизвестного героя» [6:221].

Эпопейные перекрестки непосредственного и отчужденного сосредоточиваются в сорокинской формуле поиска «человеческого размера», концептообразующим рефреном проходящей через весь роман. Вот как, например, характеризуется через призму этого концепта новый послевоенный облик мира бригадиром плотников (своего рода теллурийных волхвов): «Взгляните на наш евроазиатский континент: после краха идеологических, геополитических и технологических утопий он погрузился наконец в благословенное просвещенное средневековье. Мир стал человеческого размера. Нации обрели себя. Человек перестал быть суммой технологий. Массовое производство доживает последние годы. Нет двух одинаковых гвоздей, которые мы забиваем в головы человечеству. Люди снова обрели чувство вещи, стали есть здоровую пищу, пересели на лошадей. Генная инженерия помогает человеку почувствовать свой истинный размер. Человек вернул себе веру в трансцендентальное. Вернул чувство времени. Мы больше никуда не торопимся. А главное – мы понимаем, что на земле не может быть технологического рая. И вообще – рая. Земля дана нам как остров преодоления. И каждый выбирает – что преодолевать и как. Сам!» [6: 307].

В контексте императивов выбора и преодоления мотивика «человеческого размера» становится для Сорокина не только составляющей проблематики собственно романа, но гораздо большего интермедийного проекта, частью которого явился сам литературный текст. Прочитываем часть из интервью-самоописания этого проекта: « — Я вспомнил недавний перформанс с вашим участием, в Венеции — где вы в звериной шкуре, с дубиной, к которой привязана клавиатура... С кем это вы бились и за что? — Я бился за *человеческий размер* в искусстве. Против замещения искусства технологией, против "искусства как процесса" и за "искусство как результат". За возвращение к кистям, подрамникам, краскам, мастерству, к озябшей натурщице, к шляпе на мольберте...» <...> «— Как вышло, что после последнего романа, «Теллурии», вы стали писать картины? — Это трудно объяснить. Я давно хотел вернуться к живописи, пришлось ждать почти 35 лет! Так случилось, что для этого вдруг сложились все условия. Почти три года после «Теллурии» я писал только маслом на холсте. — Ваш живописный цикл «Новая антропология» — вы его закончили? — Да, закончил. Это двенадцать картин, как бы написанных двенадцатью зооморфами. Каждая из них в своем стиле: суровый реализм, экспрессионизм, сюрреализм, кубизм, поп-арт» [2].

«Человеческий размер» оказывается здесь не только проблемой мерности для народов, обществ, государств, индивидов в их выборе и борьбе за свою подлинную идентичность в условиях нового мирового ландшафта на руинах старой Евразии. Историзм эпопейного повествования взаимодействует с метаконтекстом авторской эстетической идентичности, выбором стратегии искусства — между историческими классическими критериями, категориями автора, произведения, оригинала и, с другой стороны, так называемого *contemporary art* — конгломерата анонимных образов, циркулирующих в медиапространстве и могущих получить теперь новое воплощение только в инсталляции. Причем парадоксально здесь у Сорокина реализованы обе стратегии. Исторический нарратив романа и эстетический метанарратив истории искусства 20 века взаимоналагаются, вступая в метаязыковой диалог, чреватый взаимными диффузиями и гибридизацией.

Так, «человеческий размер» буквализуется в сосуществовании людей маленьких, обычных и больших. Но метафоризируется, когда идет речь о зооморфах, жертвах антропогенетики, мыслящих и чувствующих по-человечески и пытающихся преодолеть в себе животное, культивируя человеческое, в частности, посредством именно искусства. Показателен тут сюжет о полу-псах,

полу-людях, философе-посткиннике (посткиннике в буквальном смысле) Фоме и поэте Романе, бывших крепостных артистах. Беглые странники, они направляются в Теллурию, край свободы, счастья, что для них означает в первую очередь возможность творчества как истинно человеческого самоопределения в контексте новой антропологии — написать нового зооморфного Заратустру — вновь провозгласить преодоление прежнего человеческого образа и провозвестие сверхчеловеческого.

Далее эта тема со-размерности перерастает в радикально поставленную проблему Другого, норм и границ инаковости, — не только между разными людьми, людьми и животными, но и между живым и неживым границы все больше дезавуируются (вспомним трансгенные организмы, технически дополненные тела, многочисленные «живые» и «живородящие» предметы-организмы, материалы и вещества («живые шубы», мыслящие и страдающие фаллоимитаторы и т.п.)).

Однако, в известном смысле, это те самые зооморфы, что исполняли разностилевые полотна в живописной части интермедийного проекта, обеспечивая необходимо остраненную для инсталляции позицию вчуже. В известном же смысле они являются наследниками клонов, изготовляющих тексты в «Голубом зале» и «Детях Розенталя».

Так что эпопейный конфликт отчужденного и непосредственного бытия, колеблясь в метаязыковых реализациях, диффузно проникает и нарратив романа, и метаэстетическую его рамку. Сюжетными эквивалентами выбора между непосредственностью письма, «холстом, красками, озябшей натурщицей» и опосредованности инсталляции, между оригиналом и копией, видятся различные стратегии выбора идентичности в посткатастрофическом мире «Теллурии». Иные их них ищут преодоления прежней мерности и сомасштабности в поиске подлинного «человеческого размера» или в индивидуалистическом произволе, эскапизме, иные — уповают на искусственную реинкарнацию и стилизованную реконструкцию форм прошлого. Например, восстановление сословий, феодально-монархических институций в новом средневековье или упование на пуристически канонизированный спасительный образ родного языка в Рязанском царстве и пр. и пр.

Особо концептуальны образцы и чисто эстетических реконструкций, как, например, в эпизоде 32. Богема в Петербурге 21 века реинкарнирует богему Христиани 19 века, пересуществляя своими телами картину Мунка. Рефреном, предваряющим расстановку персонажей, раздаётся требовательная жажда оригинала. В намерении, в проекте они воскрешают оригинал

как классическую эстетическую ценность, реанимируют подлинник как фундаментальную категорию творчества. Тем более ревностно сопоставляют результат с оригиналом и убеждают себя в тождественности, эквивалентности той Христиании и этого Петербурга в магическом акте репрезентации. Уверяются в способности инсталлировать новый оригинал, самооправдаться в воплощении и творении. Успех этого предприятия, однако, остается сомнительным. Все завершается ликующей оргией, и только автора этой инсталляции мы застаем застывшим в недоумении и сомнении:

«Группа распалась. Только несчастный Пятнышко никак не желал расставаться с воплощением. Он все сидел и сидел, втянув голову в плечи и напряженно глядя куда-то в угол, словно там, среди паутины и смятых тюбиков из-под краски, треснула-разошлась черная щель и дохнула на него небытийной пустотой, а может – образами новых, прекрасных миров. <...> И только Пятнышко все сидел и сидел в прежней неудобной позе, втянув голову в плечи и немигающе уставясь в темный угол. По небритым щекам его катились слезы. Что же увидел он в темном углу? Похоже, он и сам еще не знал этого» [6:336-338].

Наконец, основные контрверзы метафизики, эстетики и персонологии в романе совокуплены в заглавном, цементирующем все фрагментарное повествование, образе-символе теллура, теллурового гвоздя.

Само использование теллура представлено в романе крайне метафизичным и онтологичным своей пороговой непредсказуемостью – человека ждет или полнота существования, актуальная бесконечность, второе рождение, освобождающее от препон конечного мира, или мучительная смерть и позорное фиаско всех упований. При всей абсолютной свободе ты вручаешь себя в руки провиденциальному выбору, вне твоей воли свершающемся. В этом риске заключена весьма интенсивная диалектика какого-то кенозиса антроподицеи – и полновластного утверждения личности, и предельного ее самоуменьшения. Особая роль теллура – не в ряду наркотических подпорок и суррогатов взыскующего трансценденции человечества (каких множество уже было исследовано Сорокиным в предшествующих текстах), а в гармонизации желания и разума, в

священном обретении себя в подлинной своей мере, опять-таки своим размером: «Но теллур... божественный теллур дает не эйфорию, не спазм удовольствия, не кайф и не банальный радужный торч. Теллур дарует вам целый мир. Основательный, правдоподобный, живой. И я оказался в мире, о котором грезил с раннего детства. Я стал одним из учеников Господа нашего Иисуса Христа» [6:439]. Однако же теллурым гвоздем и натуралистически буквально убивают как орудием мести и расплаты, вколачивая его в лоб мошеннику (эпизод 18) Смертью символически буквальной теллур в голове может обернуться вместо легкомысленного путешествия в реконструируемое тоталитарное прошлое и материализовать невоображаемую встречу с тиранами этого прошлого (эпизод 48).

Помимо прочих коннотаций это еще и метафорический образ искусства: металлический гвоздь, вколачиваемый в голову, является по-сорокински одновременно и брутально натуралистическим, и безгранично метафизическим образом-символом. Как и само искусство, это и жестко регламентированный ритуал, и маргинальный произвол, абсолютная свобода через абсолютное самоограничение.

Подытоживая сказанное, можно заключить, что сорокинская «Теллурия», во-первых, дает повод для очередного осмысления характерного явления современной культуры (и литературы, в частности) – художественного мышления по преимуществу целыми проектами, многомерными интенционально и медиальными контекстуально-функционально, – а не дискретными текстами, сколь бы обширным ни был их содержательный потенциал; поэтому, во-вторых, эпопейная проблематика романа актуально сопрягается с авторской рефлексией над коренными эстетическими проблемами современности (и в личном аспекте, и в типологическом); и далее, в-третьих, этот эффект умножает интерпретационную контекстуальность, провоцируя разносценарность прочтений, сохраняя, скажем, правомерность трактовки «Теллурии» в фокусе эпопейного историзма как современной модификации классического романа-эпопеи и настойчиво, однако, предоставляя текстуальные валентности и симптомы, инспирирующие дополнительные «неклассические» конструктивные перспективы.

Литература

1. Абашева М. П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности / Марина Петровна Абашева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 1 (17). – Пермь: Издательский центр ПГНИУ, 2012. – С. 202-209.
2. Владимир Сорокин: «Постсоветский гротеск уже стал сильнее литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://esquire.ru/sorokin>

3. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — 2-е изд. / Послесловие В. А. Недзвецкого / Г. Д. Гачев. — М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во “Флинта”, 2008. — 288 с.
4. Липовецкий М. Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации [Электронный ресурс] / Марк Липовецкий. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17810/>
5. Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман / Марк Липовецкий, Александр Эткинд // Новое лит. обозрение. — 2008. — №94. — С.174-196.
6. Сорокин В. Теллурия / Владимир Сорокин. — М.: Corpus, 2013. — 448 с.

УДК 821.161.1:929 Пелевин

Е. А. Титаренко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Толстой, Достоевский, Соловьев и другие – классические медиаперсоны
в пелевинском метатекстуальном проекте**

Титаренко О. О. Толстой, Достоевський, Соловйов та інші – класичні медіаперсони в пелевінському метатекстуальному проекті. В статті проаналізовано особливості роботи В. Пелевіна зі сформованими у свідомості масового читача стереотипами сприйняття класичних медіаперсон, таких як Толстой, Достоевський, Соловйов та ін.; продемонстровано специфіку вторинної міфологізації імен, відчужених від оригіналу. Особливу увагу приділено метатекстуальному аспекту творчості В. Пелевіна, проблемі втрати прецедентними іменами та назвами географічних об'єктів референціальних зв'язків з реальністю.

Ключові слова: метатекст, інтертекст, класичні медіаперсони, прецедент не ім'я, стереотипи сприйняття.

Титаренко Е. А. Толстой, Достоевский, Соловьев и другие – классические медиаперсоны в пелевинском метатекстуальном проекте. В статье проанализированы особенности работы В. Пелевина со сложившимися в сознании массового читателя стереотипами восприятия классических медиаперсон, таких как Толстой, Достоевский, Соловьев и др.; продемонстрирована специфика вторичной мифологизации имен, отчужденных от оригинала. Особое внимание уделено метатекстуальному аспекту творчества В. Пелевина, проблеме утраты прецедентными именами и названиями географических объектов референциальных связей с реальностью.

Ключевые слова: метатекст, интертекст, классические медиаперсоны, прецедентное имя, стереотипы восприятия.

Titarenko O. O. Tolstoy, Dostoyevsky, Solovyev and others – the classic mediapersons in Pelevin's metatextual project. The features of V. Pelevin's work with the formed in the general reader's mind stereotypes of the perception classic mediapersons such as Tolstoy, Dostoyevsky, Solovyev and others are analyzed in the present article. The specificity of the secondary mythologization of names, that were estranged from the original, is demonstrated. Special attention is paid to the metatextual aspect of V. Pelevin's oeuvre, to the problem of loss of the referential relationships with the reality by precedent names and names of geographical objects.

Key words: metatext, intertext, classic mediapersons, precedent name, stereotypes of the perception.

Интертекстуальность является, пожалуй, неизменным признаком всякого современного литературного произведения. Пелевинские художественные практики полны цитат, аллюзий, реминисценций, ссылок на прецедентные тексты культуры. Произведения писателя также в высшей степени автointертекстуальны: отсылки к собственным романам, повестям и рассказам

играют важную роль в контексте авторской стратегии гипертекстуализации разножанрового материала.

Отличительной чертой пелевинской «интертекстуальности» является апелляция автора к общеизвестным фамилиям, фактам биографий деятелей литературы и культуры с целью превращения уже предельно мифологизированных для современного читателя личностей в героев книг. В такой роли выступают Л. Толстой,