

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности	5
Глава 1. Позднесоветская культура и московский творческий андеграунд	8
Глава 2. «Очередь» и коллективная речь	32
Глава 3. «Норма» и социалистический реализм	50
Глава 4. «Тридцатая любовь Марины» и диссидентские нарративы	70
Глава 5. «Роман» и классическая русская литература	92
Глава 6. «Месяц в Дахау»: на перекрестке двух тоталитарных режимов	112
Глава 7. Новые медийные стратегии и гражданская позиция Сорокина в постсоветской России	130
Глава 8. «Голубое сало» и бульварная литература	148
Глава 9. «Лед» и эзотерический фанатизм: новый Сорокин?	170
Глава 10. «День опричника» и политические (анти)утопии	197
Глава 11. «Метель» и автоаллюзии метаклассика	225
Глава 12. «Манарага» и реакционный антиглобализм	245
Глава 13. Изменчивость как форма постоянства: перспективы	266
Библиография	276
Указатель произведений Владимира Сорокина	301
Указатель имен	303

ГЛАВА 1. ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА И МОСКОВСКИЙ ТВОРЧЕСКИЙ АНДЕГРАУНД

Пятого марта 1953 года, когда умер Сталин, десятки тысяч советских граждан оплакивали диктатора в припадке массовой истерии и выстроились в очередь к его гробу¹. Однако вскоре эта парадоксальная реакция уступила чувству облегчения, вызванному ослаблением террора и репрессий². При преемниках Сталина тоталитарная мобилизация, присущая сталинскому режиму и принуждавшая каждого гражданина с готовностью следовать вездесущим идеологическим предписаниям³, сменилась авторитарным правлением, которое было нацелено прежде всего на самосохранение режима и в значительной мере открыло возможность для «приватизации советского общества»⁴. Хотя в 1960-е и 1970-е годы идеология марксизма-ленинизма сомнению не подвергалась, от граждан требовали всего лишь рутинного участия в политических ритуалах, унаследованных от мобилизованного общества эпохи сталинизма (таких как первомайские демонстрации), и воспроизведения стандартизованных речевых

¹ Ср.: Sorokin V. Afterword: Farewell to the Queue. Trans. J. Gambrell // Sorokin V. *The Queue*. New York: New York Review Books, 2008. P. 258.

² Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. 3rd edition. Bloomington (IN), Indianapolis: Indiana UP, 2000. P. 210–211.

³ Фирсов Б. Разномыслие в СССР: 1940–1960-е годы. История, теория и практика. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. С. 46.

⁴ Shlapentokh V. *Public and Private Life of the Soviet People: Changing Values in Post-Stalin Russia*. New York et al.: Oxford UP, 1989. P. 153.

актов (например, самокритики на собрании производственной бригады) на публике¹.

В пришедшие на смену сталинской диктатуре периоды оттепели (1953–1964) и застоя (1964–1982) те, кто — в отличие от малочисленной группы диссидентов — не протестовал против советского режима публично, а относился к политике с «вежливым безразличием», могли надеяться, что государство оставит их в покое² и не будет вмешиваться в их частную жизнь, которую они пытались построить³. Если открытое выражение инакомыслия по-прежнему влекло за собой наказание, к непубличному «разномыслию» стали относиться терпимо⁴. Эта негласная уступка привела к формированию полуприватных пространств и практик: кухонных разговоров, квартирных выставок⁵, выездов на природу в компании, неформальных кафе, — которыми и ограничивалась относительная свобода самовыражения⁶. Разговорное слово «тусовка» отражало попытки неофициальной культуры так или иначе отгородиться от остального общества⁷ и дух «полуприватной» сферы, отчасти свободной от диктата официальной идеологии. Одним из таких замкнутых полуприватных пространств была студия художника Ильи Кабакова, известного своими инсталляциями⁸. Среди собиравшихся там художников, поэтов и прозаиков одним из самых молодых был Владимир Георгиевич Сорокин.

¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 55.

² Klepikova T. Crossing Soviet Thresholds: Privacy, Literature, and Politics in Late Soviet Russia: PhD dissertation. University of Passau, 2018. P. 42.

³ Ср.: Boym S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge (MA), London: Harvard UP, 1994. P. 94.

⁴ Фурсов Б. Разномыслие в СССР.

⁵ См.: Glanc T. Autoren im Ausnahmezustand: Die tschechische und russische Parallelkultur. Münster: LIT, 2017. S. 239–240.

⁶ Ritter M. Alltag im Umbruch: Zur Dynamik von Öffentlichkeit und Privatheit im neuen Russland. Hamburg: Krämer, 2008. S. 142–154.

⁷ Zdravomyslova E., Voronkov V. The Informal Public in Soviet Society: Double Morality at Work // Social Research. 2002. 69.1. P. 57.

⁸ Ср.: Jackson M. J. (ed.). The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago (IL), London: The University of Chicago Press, 2010. P. 108, 178.

Владимир Сорокин родился 7 августа 1955 года в подмосковном поселке Быково в семье интеллигентов. Его отец, Георгий Сорокин, был профессором металлургии. Родители поощряли интерес сына к музыке, литературе и изобразительному искусству; он посещал курсы живописи при Пушкинском музее¹. Разнообразные творческие наклонности, в том числе театральные — он пародировал, например, генсека Брежнева, — помогли Сорокину справиться с заиканием². В особенности литература служила ему щитом, за которым он мог спрятаться. Примечательно, что первый опыт в прозе тринадцатилетний Сорокин замаскировал под перевод с английского, не признаваясь в своем авторстве³.

О ранних годах будущего писателя приблизительно до 1985 года⁴ известно мало, потому что Сорокин советского периода резко разграничивал свою отчасти публичную литературную деятельность и частную жизнь. В его произведениях почти нет ничего автобиографического — по крайней мере, как позже отмечали критики, за ними стоит некий «безличный» повествователь⁵. Когда биографы заинтересовались истоками его художественных замыслов, Сорокин отнесся к их психобиографическим интерпретациям с явной иронией⁶: так, для подготовленного австрийскими и немецкими исследователями сборника «Психопозитика» (*Psychopoetik*)⁷ Сорокин написал статью, в которой

¹ См.: Orens G. Sorokin, Vladimir // Curry J., Ramm D., Rich M., Rolls A. (eds.). World Authors 2000–2005. New York, Dublin: H. W. Wilson, 2007. P. 703.

² Сорокин В., В.Б. «Мы все отравлены литературой» // Арба. 2004. Январь: <http://www.arba.ru/art/849/7>.

³ Сорокин В., Генис А., Вайль П. Вести из онкологической клиники [интервью] // Синтаксис. 1992. № 32. С. 139.

⁴ См.: Владимир Сорокин // 24smi. 2017: <http://24smi.org/celebrity/5129-vladimir-sorokin.html>.

⁵ Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2002. С. 211.

⁶ См.: Chitnis R. A. Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe: The Russian, Czech and Slovak Fiction of the Changes, 1988–1998. London, New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 123.

⁷ Hansen-Löve A. A. (ed.). Psychopoetik: Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. München 1991. Wiener Slawistischer Almanach Sonderband. 31. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1992.

комически свел движущие его творчеством сложные факторы к небольшому происшествию из детства — в квартире родителей он упал с батареи, зацепившись затылком за торчащий штырь¹. Биографы, принимающие за достоверные рассказы о собственной жизни² этот и другие эпизоды отстраненного психоаналитического мифа, который Сорокин создает о самом себе³, например слова о том, что заикаться он начал из-за угрозы кастрации⁴, недооценивают интерес, который Сорокин питает к шаблонным повествовательным ходам, предпочитая их какой бы то ни было «уникальной биографии»⁵.

Большее доверие вызывают рассказы Сорокина о ранних столкновениях с жестокостью в советском обществе: в 1995 году, давая интервью Серафиме Ролл, он вспомнил, как ребенком в Крыму оказался свидетелем насилия⁶, — эпизод, который его биограф Константин Кустанович⁷, опять же, сразу же связал с вымышленным изнасилованием десятилетней

¹ Сорокин В. «Забинтованный штырь» // Там же. С. 566.

² Weststeijn W.G. De roman van het einde en het einde van de roman: Roman en Norma van Vladimir Sorokin // Armada: Tijdschrift voor wereldliteratuur. 1995. 1.1. B. 39; Kustanovich K. V. Vladimir Georgievich Sorokin (7 August 1955–) // Dictionary of Literary Biography. Vol. 285. Russian Writers since 1980. Farmington Hills (MI): Gale, 2004. P. 302–303; Kasper K. Vladimir Sorokin: Roman // Zelinsky B. (Hg.). Der russische Roman. Köln et al.: Böhlau, 2007. S. 472.

³ См.: Сорокин В., Шаповал С. «В культуре для меня нет табу»: Владимир Сорокин отвечает на вопросы Сергея Шаповала // Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Ad Marginem, 1998. С. 18; ср.: Stelleman J. Essen und Nationalität in Sorokins Hochzeitsreise // Pegasus Oost-Europese Studies. 2016. 26. P. 520.

⁴ Сорокин В. «Забинтованный штырь». С. 568; Sorokin V., Laird S. Vladimir Sorokin (b. 1955) [Interview] // Laird S. Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers. Oxford: Oxford UP, 1999. P. 156.

⁵ Alaniz J. The Writer's Speech: Stuttering, Glossolalia and the Body in Sorokin's A Month in Dachau // Roesen T., Uffelmann D. (eds.). Vladimir Sorokin's Languages. Bergen: University of Bergen, 2013. P. 214–215; ср.: Sasse S. Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München: Fink, 2003. S. 222–223.

⁶ Сорокин В., Ролл С. Литература или кладбище стилистических находок [интервью] // Ролл С. (ред.). Постмодернисты о культуре: Интервью с современными писателями и критиками. М.: Элинин, 1996. С. 124.

⁷ Kustanovich K. V. Vladimir Georgievich Sorokin. P. 303.

девочки собственным отцом в романе Сорокина «Тридцатая любовь Марины».

Сорокин посещал разные школы в Подмосковье, а в 1977 году окончил Московский институт нефтяной и газовой промышленности имени Губкина (ныне Российский государственный университет нефти и газа им. И.М. Губкина), получив диплом инженера-механика. В студенческие годы в институтском журнале «За кадры нефтяников» вышла первая непретенциозная публикация Сорокина. Кроме того, Сорокин стал любительски иллюстрировать книги. Оба факта свидетельствуют о том, что поступление в нефтяной институт было продиктовано скорее желанием избежать службы в армии, чем интересом к профессии инженера¹. Если допустить, что Сорокин исходил именно из таких соображений, вряд ли мы сильно удивимся, узнав, что после окончания института он решил заняться литературой в широком смысле слова. Начинал он как редактор журнала «Смена», откуда его уволили за то, что он не вступил в комсомол. В силу умеренно антисоветских взглядов в 1970-е и 1980-е годы Сорокин зарабатывал на жизнь, занимаясь книжной иллюстрацией и графикой. Некоторое время Сорокин сам продолжал рисовать (в конце 1980-х в Москве прошли небольшие выставки его работ), но позже оставил живопись и в двадцать три или двадцать четыре года² начал свой путь в литературе³. К живописи Сорокин вернулся лишь в ноябре 2014 года, представив свои картины на Венецианской биеннале в 2015 году, а также организовав выставки в Берлине и Таллине.

Сорокин вошел в круг московских концептуалистов в середине 1970-х годов⁴ — очень образованный, привлекательный,

¹ Владимир Сорокин // 24smi. 2017.

² Сорокин В., Хворс Л. Володимир Сорокін про фантомні болі Батьківщини [інтерв'ю] // Правда. 12 сентября 2008: <http://life.pravda.com.ua/surprising/48ca64520f788/>; Sorokin V., Tetzlaff M. Forfatter: Rusland er atter blevet en politistat // Politiken. December 10, 2009: https://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/art5385229/Forfatter-Rusland-eratter-blevet-en-politistat.

³ Сорокин В., Шаповал С. «В культуре для меня нет табу». С. 7.

⁴ Ср.: Сорокін В., Агрест-Короткова С. Володимир Сорокін: Проблема в тому, що Росія не поховала «совок» // День. 5 листопада, 2010: <https://day.kyiv.ua/print/116203>.

но сдержанный молодой человек. Его сопровождала жена, красавица Ирина, преподавательница музыки, на которой он женился в 1977 году, в год окончания института. Картину идиллической семейной жизни довершило рождение девочек-близнецов Анны и Марии в 1980 году. Соратники-концептуалисты, в частности Иосиф Бакштейн и Павел Пеперштейн, позже вспоминали, как они были удивлены, когда этот сдержанный молодой человек заявил о себе в кружке неслыханным надругательством над все еще официально существующими советскими эстетическими нормами¹.

После Первого съезда Союза советских писателей, состоявшегося в 1934 году, вся официальная литература должна была следовать принципам социалистического реализма — новой доктрины, которая направляла прежние разнообразные эстетические течения, от авангарда до постсимволизма, и литературные объединения в общее русло обязательной парадигмы, соответствие которой бдительно контролировали советские государственные институты, отвечающие за цензуру, редактуру, публикацию, популяризацию и преподавание литературы. Соцреализм с его нормативными постулатами — партийностью, отражением действительности, типичностью, революционным романтизмом, положительными героями и народностью², которые в совокупности были направлены на создание воображаемой картины социалистического строя и морального кодекса, какими они должны быть³, — превратился в ритуальную практику, скрывающую истинные недостатки советского общества. Соцреалистические романы выполняли иллюзорную педагогическую задачу,

¹ Данилкин Л. Сердце Сорокина // Афиша. 29 апреля 2010: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/vladimir_sorokin/.

² Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart: Metzler, 1984. S. 18–54.

³ Синявский А. <Терц Абрам>. Фантастические повести. Суд идет. Любимов. Что такое социалистический реализм? Washington, D.C.: Inter-Language Literary Associates, 1967. С. 434. Ср.: Dobrenko E. Socialist Realism // Dobrenko E., Balina M. (eds.). The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 108–112.

воспитывая из непокорных молодых людей самоотверженных членов коллектива под руководством старшего наставника¹. Изображая положительного молодого героя (или героев) на фоне отрицательных представителей старого порядка, такие романы противопоставляли советское поведение антисоветскому. Однако жесткие моральные установки соцреализма лишь продолжали прежнюю традицию, закрепившую за русскими писателями репутацию нравственных авторитетов.

Принудительная унификация советской литературы достигла апогея в последние годы жизни Сталина, в губительную для культуры эпоху ждановщины (1948–1953)². Последующая либерализация, кульминацией которой стала речь, произнесенная Никитой Хрущевым в 1956 году и сводившая весь сталинский террор к культу личности самого Сталина, вызвала и критику лакировки действительности, присущей социалистическому реализму³. Хрущев пошел еще дальше, лично поддержав публикацию в 1962 году в журнале «Новый мир» повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» о советских исправительно-трудовых лагерях, которые до тех пор оставались запретной темой.

Но поскольку сам Хрущев сформировался внутри сталинского бюрократического аппарата с его традиционалистской (реалистической и морализаторской) эстетикой, выставка при участии художников-авангардистов, состоявшаяся в московском Манеже 1 декабря того же 1962 года, привела его в бешенство. Авангард в публичном пространстве так и остался под запретом. После смещения Хрущева с поста Первого секретаря ЦК КПСС в 1964 году соцреализм снова утвердился как эстетическая норма, политическая задача которой состояла в том, чтобы перекинуть мост над пропастью, разделявшей революционные идеалы коммунизма и реальность социалистического государства. Новый генсек Брежнев, как и Хрущев, не понимал авангардного искусства. Разгром так называемой Бульдозерной выставки в 1974 году

¹ См.: Clark K. The Soviet Novel. P. 167–169.

² Ibid. P. 191–194.

³ Ср.: Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur. S. 34–36.

напугал неофициальных художников¹ и побудил двух ее организаторов, Александра Глезера и Оскара Рабина, уехать в эмиграцию. В 1978 году группа авторов, издавших неподцензурный альманах авангардной литературы «Метрополь», подверглась разного рода преследованиям.

Враждебность эстетического климата позднесоветской эпохи способствовала вытеснению художников-нонконформистов на периферию — иногда насовсем, как в случае с созданной по инициативе Рабина группой «лианозовцев», живших в деревянных бараках далеко от центра Москвы, а иногда на некоторое время, как это было, например, с акционистской группой «Коллективные действия», которая с 1976 года устраивала «поездки за город», где и проводила свои перформансы.

Вынужденная маргинализация неофициального искусства наложила отпечаток и на групповое сознание московских концептуалистов². У них, как у неофициальных художников, не было другого выбора, кроме как затаиться и уйти в подполье. Но все же полуприватные пространства, в которых уединились московские концептуалисты, были не настолько периферийными, как то, которое выбрали для себя лианозовцы. В отличие от своих предшественников, концептуалисты регулярно собирались в квартирах участников группы недалеко от центра Москвы, где, как правило, было очень тесно, поэтому сидеть приходилось почти вплотную друг к другу. Это создавало уютную атмосферу, которую Кабаков с любовью вспоминает, например, в своей «Кухонной серии» (1982). После переезда в дом на Фестивальной улице в 1975 году регулярные встречи перетекли в совместную жизнь и работу. Художники жили коммуной, что побудило Виктора Тупицына говорить о «контрактуральной коммунальности»³.

Коммунальная реальность андеграунда позволила его представителям сосредоточить свою интеллектуальную

¹ Ср.: Jackson M. J. The Experimental Group. P. 54.

² Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. С. 50.

³ Там же. С. 54.

и эмоциональную энергию в узком пространстве. Подобно возникшим в 1960-е и 1970-е годы литературным кафе, таким как «Дерзание» или «Сайгон»¹, кружок концептуалистов функционировал как один из способов «внутренней эмиграции», характерной для повседневной жизни в позднесоветский период². Этот кружок составляли не диссиденты, стремившиеся донести антисоветские политические убеждения до широкой публики, а аполитичные художники, которых интересовало «приватное искусство»³. Андеграунд относился к тем слоям общества, которые создавали особую «детерриториализованную» реальность, несводимую «к бинарной логике *поддержки* системы или *оппозиции* ей»⁴. Это третье пространство, обитатели которого не позиционировали себя ни как приверженцы советской, ни как сторонники антисоветской идеологии, позволяло им, как отметил Алексей Юрчак в монографии о последнем советском поколении, существовать одновременно «внутри и за пределами системы»⁵.

В число постоянных участников концептуальной группы, которая собиралась в кооперативе на Фестивальной или на частных квартирах, входили художники Эрик Булатов (род. 1933), Виктор Пивоваров (род. 1937) и Илья Кабаков (род. 1933), художники-акционисты и писатели Дмитрий Пригов (1940–2007) и Андрей Монастырский (род. 1949), теоретики, в том числе Борис Гройс (род. 1947), и писатели, такие как Лев Рубинштейн (род. 1947), Владимир Сорокин (род. 1955) и Павел Пепперштейн (род. 1966), сын Пивоварова. Московским концептуалистам несвойственно было проводить границы внутри группы по принципу принадлежности

¹ Zdravomyslova E. The Café Saigon Tusovka: One Segment of the Informal Public Sphere of Late-Soviet Society // Humphrey R., Miller R., Zdravomyslova E. (eds.). *Biographical Research in Eastern Europe: Altered Lives and Broken Biographies*. Aldershot, Burlington (VT): Ashgate, 2003. P. 141–177.

² Юрчак А. Это было навсегда... С. 265.

³ См.: Деготь Е. Приятные занятия // *Творчество*. 1991. 11. С. 17; Eşanu O. *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*. Budapest, New York: Central European UP, 2013. P. 58–60.

⁴ Юрчак А. Это было навсегда... С. 16. Курсив автора.

⁵ Там же. С. 26.

к разным поколениям¹, но члены кружка, составлявшие его ядро, отделяли себя от других его участников, которые сами не были связаны с концептуальным искусством, как, например, философ Михаил Рыклин (род. 1948)², — всего их было около сорока человек³. Тем не менее все они воспринимались как члены «своего круга». Это была группа единомышленников с собственными внутренними механизмами самоканонизации и узнаваемой (псевдо)терминологией⁴, словарь которой составил Андрей Монастырский⁵ и в которой чувствуется явный элемент стеба: так, Монастырский указывает, что Сорокин был одним из авторов концепции «Гнилые Буратино»⁶.

Когда московские концептуалисты не общались исключительно между собой, устраивая устные — если говорить о литературе — выступления в узком кругу, на кухнях и в студиях⁷, и ограничиваясь написанием текстов «в стол», они прибегали к неофициальным средствам публикации — самиздату. Тексты печатали в основном на пишущей машинке, на которой можно было с помощью копировальной бумаги или ротатора отпечатать сразу несколько экземпляров⁸. Предполагалось, что текст, набранный таким образом, никогда не попадет на глаза цензору, и это открывало путь для альтернативной, неподцензурной советской литературы.

Именно в виде машинописных самиздатовских копий другие концептуалисты познакомились с рассказами Сорокина.

¹ Сорокин В., Шаповал С. «В культуре для меня нет табу». С. 7–8.

² См.: Гройс Б. Е. О нашем круге // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. С. 413.

³ Сорокин В., Шаповал С. «В культуре для меня нет табу». С. 14.

⁴ Гройс Б., Кабаков И. Беседа о Номе. Gespräch über Noma // Кабаков И. НОМА или Московский концептуальный круг / NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten. Stuttgart: Cantz, 1993. С. 26; ср.: Barabanov Y. Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine // Rosenfeld A. (ed.). Moscow Conceptualism in Context. München et al.: Prestel, 2011. С. 66–69.

⁵ Монастырский А. (ред.). Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.

⁶ Монастырский А. Словарь терминов. С. 35.

⁷ Glanc T. Autoren im Ausnahmezustand. S. 242.

⁸ Ibid. S. 242–244.

Реже случалось, что его тексты просачивались в самиздатовские журналы, как, например, рассказы «Кисет», «Дорожное происшествие» и «Землянка», опубликованные в «Митинском журнале»¹. Годом ранее шесть рассказов вышло и в тамиздате — в парижском «неофициальном журнале русского искусства» «А-Я»². Крупнейшим достижением на пути литературного признания стала публикация «Очереди», первой книги Сорокина, эмигрантским издательством «Синтаксис» в Париже в 1985 году³. За тамиздатовские публикации Сорокина вызвали на допрос в КГБ, но поскольку профессиональная деятельность этой организации клонилась к закату, опыт личного столкновения с органами госбезопасности оказался не слишком болезненным⁴. Так как КГБ в любой момент мог конфисковать рукописи и самиздат, андеграундные писатели искали «холодильник» — человека, который мог бы хранить у себя их рукописи, оставаясь или вне подозрений, или вне досягаемости КГБ. В случае Сорокина эту функцию выполняла мюнхенская квартира ученого-эмигранта И. П. Смирнова. Я сам хорошо помню, как в 1993 году, когда я учился в Констанцском университете, мне в руки впервые попали тексты Сорокина — фотокопии машинописных страниц с его ранними произведениями, хранившимися в «холодильнике Смирнова».

Это обстоятельство говорит о том, что московские концептуалисты поддерживали связи с учеными-эмигрантами, такими как Игорь Смирнов и Михаил Эпштейн (Атланта, Джорджия), западными славистами (Сабиной Хэнсен, Георгом Витте) и несколькими западными дипломатами, которые проявляли к ним интерес. На ту же аудиторию ориентировалось и ЁПС: Ерофеев — Пригов — Сорокин, трио, основание которому было положено на квартире у Виктора

¹ Сорокин В. Кисет // Митин журнал. 1986. № 11; Сорокин В. Дорожное происшествие // Митин журнал. 1986. № 11; Сорокин В. Землянка // Митин журнал. 1987. № 17; Сорокин В. Пельмени // Митин журнал. 1987. № 18.

² Сорокин В. Открытие сезона // А-Я: Литературное издание. 1985. № 1. С. 60–62.

³ Сорокин В. Очередь: Роман. Париж: Синтаксис, 1985.

⁴ Сорокин В., Шаповал С. «В культуре для меня нет табу». С. 8.

Ерофеева (род. 1947) в 1982 году и которое продолжало свою деятельность, читая собственные тексты тщательно отобранным слушателям в других неформальных публичных пространствах. Тройка позиционировала себя как «первый круг подполья»¹, поэтому строилась на своего рода инициации для интересующихся посторонних. Позже они расширили аудиторию своих чтений, куда в итоге умудрялись проникнуть и американские дипломаты, и сотрудники КГБ. Учítывая, с какой гордостью Ерофеев в предисловии к антологии «ёпс» (сама аббревиатура, составленная из начальных букв трех фамилий, звучит малоприлично), изданной в 2002 году, пишет, что группа привлекала студенток², постепенный выход группы к городской, интеллектуальной, альтернативной публице был явно сознательным.

Пусть внутри самого кружка московских концептуалистов и не было принято деление ни по возрасту, ни даже по принадлежности к тому или иному поколению, творческие практики круга и стоявшие за ними концепты со временем претерпели явные изменения. Члены группы считали себя продолжателями международного художественного движения, связанного с западным концептуальным искусством, как, например, Флюксус³ или Джозеф Кошут, к словам которого отсылал Сорокин, сказав в 1992 году: «...в концептуализме актуальна не вещь, а отношение к этой вещи. Концептуализм — это дистанционное отношение и к произведению, и к культуре в целом»⁴. В тексте, который можно назвать манифестом «Московского романтического концептуализма» и который был опубликован в 1979 году в журнале «А-Я», теоретик группы Борис Гройс тоже опирался на американское концептуальное искусство⁵, но попытался обозначить разницу, добавив эпитет «романтический», впоследствии

¹ Ерофеев В., Пригов Д., Сорокин В. ёпс. М.: Зебра Е, 2002. С. 10.

² Там же. С. 20–22.

³ Гройс Б., Кабаков И. Беседа о Номе. С. 26.

⁴ Сорокин В., Рассказова Т. Текст как наркотик [интервью] // Сорокин В. Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 120.

⁵ Гройс Б.Е. Московский романтический концептуализм / Moscow Romantic Conceptualism // А-Я. 1979. № 1. С. 4.

отброшенный¹. В контексте попытки русских художников отчасти влиться в международное движение, а отчасти отделить себя от него² Гройс определяет концептуализм как метарефлексию над условиями и способом создания и восприятия искусства:

...Можно понимать его [концептуализм] более широко. При широком понимании «концептуализм» будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус...³

Первый пример из русского концептуализма, который приводит Гройс, — картотека Льва Рубинштейна. Такой способ записывания текстов был навеян работой Рубинштейна в библиотеке: на протяжении многих лет он писал на перфокартах, размышляя о структуре бюрократических текстов и делая акцент скорее на внешних условиях их производства, нежели на содержании. Яркий пример — «Очередная программа» Рубинштейна (1975):

Номер первый,
говорящий сам за себя;
Номер второй,
намечающий основные понятия;
Номер третий,
продолжающий намечать

¹ *Groys B. E. History Becomes Form: Moscow Conceptualism. Cambridge (MA), London: MIT Press, 2010. P. 4–8; Smith T. One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art // Groys B. (ed.). Moscow Symposium: Conceptualism Revisited. Berlin: Sternberg Press, 2012. P. 62.*

² *Hillings V. L. Where Is the Line Between Us?: Moscow and Western Conceptualism in the 1970s // Rosenfeld A. (ed.). Moscow Conceptualism in Context. Munich et al.: Prestel, 2011. P. 264.*

³ *Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм. С. 3.*

основные понятия;
 Номер четвертый,
 продолжающий намечать
 основные понятия;
 Номер пятый
 где продолжают намечаться
 основные понятия;
 Номер шестой,
 уже оперирующий некоторыми
 из основных понятий;
 Номер седьмой,
 отмеченный внезапный[м]
 эффектом узнавания <...>¹

В этом тексте, лишенном каких-либо специфически русских примет, не говоря уже о советской идеологии, Рубинштейн размышляет, из чего складывается текст. Такие тексты становятся литературой именно за счет содержащейся в них рефлексии над самим устройством текста.

На Сорокина, которого изначально больше интересовало визуальное искусство, а не литература, по его собственному признанию, повлиял художник Эрик Булатов². У Булатова мы видим семиотическую рефлексию над языком как средством смыслообразования. На его картине 1979 года «Севина синева»³ созвучные слова «синева» и «Севина» записаны по вертикали, в виде двух конусов (верхний — белый, нижний — темно-синий), зеркально наложенных друг на друга на фоне синего неба с белыми облаками. Подобно трубке Рене Магритта, которая, как гласит подпись, вовсе не трубка (1929), картина Булатова намекает на взаимосвязь слов и образов, которые говорят о чем-то за их пределами, — у Булатова это синий цвет и облачное небо, частично закрытое не только

¹ Рубинштейн Л. Все дальше и дальше: Из «Большой картотеки» (1975–1993). М.: Obscuri Viri, 1995. С. 7.

² Glanc T. Papír pokrytý tiskařskou barvou // Sorokin V. Třicátá Marinina láska. Praha: Český spisovatel, 1995. S. 9; Orens G. Sorokin, Vladimír. P. 702–703.

³ См.: Tamruchi N. Moscow Conceptualism: 1970–1990. Roseville: Craftsman House, 1995. P. 41.

облаками, но и расположенными на переднем плане буквами. Как и в случае с карточками Рубинштейна, на этой картине ничто, кроме кириллических букв, не указывает на русский и уж тем более советский контекст: перед нами лишь небо, которое на земле видно с любой точки, и отношения между означающим и означаемым в целом.

В других работах, где Булатов обращается к советским лозунгам, он исследует советский порядок, не противопоставляя ему диссидентских, антисоветских взглядов. В таких случаях мы имеем дело уже не столько с абстрактным, мета-семиотическим концептуализмом, как в только что приведенном примере, сколько с другим подходом, направленным на осмысление не условий художественного творчества и восприятия в целом, а определенных форм культурного производства — таких, как социалистический реализм. Я предлагаю называть эту вторую тенденцию в московском концептуализме интертекстуальной и концептуализмом соц-арта.

История «интертекстуального» периода в московском концептуализме восходит к началу 1970-х годов, точнее к своего рода «социальному повороту», который, по мнению Кабакова, произошел в творчестве Булатова в 1972 году¹, когда он оставил свои ранние («метафизические», «абстрактные») попытки уловить «белизну» и «пустоту»². «Социальный поворот» наглядно иллюстрирует картина Эрика Булатова «Единогласно» (1987)³, написанная на холсте в традиционном стиле соцреализма и изображающая членов Верховного Совета СССР, чья функция в условиях мифической советской демократии сводилась к тому, чтобы аплодировать — единогласно — решениям узкого круга власть имущих, Центрального Комитета КПСС. Хотя эта отсылка к политическим реалиям, казалось бы, намекает на полемику, в работе Булатова не заметно насмешки, при этом очевидно, что выразительным средством ему служит тщательная имитация стилистики реалистичных

¹ Кабаков И. 60-е — 70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1999. С. 79.

² Ср.: Там же. С. 72; Eşanu O. Transition in Post-Soviet Art. P. 74–77.

³ См.: Холмогорова О. (ред.). Соц-арт. М.: Галарт, 1994. С. 36.

живописных полотен и советских лозунгов. И только явно избыточное сочетание обоих жанров противоречит внешнему одобрению официальной идеологии и точному воспроизведению ее изобразительных канонов.

То же странное сочетание одобрения и утрированной покорности угадывается в знаменитом стихотворении Дмитрия Александровича Пригова «Когда здесь на посту стоит Милицанер...» (1978).

Когда здесь на посту стоит Милицанер
 Ему до Внуково простор весь открывается
 На Запад и Восток глядит Милицанер
 И пустота за ними открывается
 И центр, где стоит Милицанер —
 Взгляд на него отвсюду открывается
 Отвсюду виден Милиционер
 С Востока виден Милиционер
 И с Юга виден Милиционер
 И с моря виден Милиционер
 И с неба виден Милиционер
 И с-под земли...
 Да он и не скрывается¹

Текст Пригова отсылает к стремлению тоталитарного режима полностью контролировать общество и героическому мифу о советской политической полиции — ЧК (чрезвычайная комиссия, Чека). Несмотря на стилистику повторов и образ мира, центром которого оказывается один конкретный милиционер, неверно рассматривать это стихотворение просто как откровенную издевку. Советский миф о «милицанере» — Пригов на письме точно воспроизводит произношение слова в разговорной речи — продолжает жить как эстетическая категория, как легенда, снова обыгрываемая в тексте.

Еще менее очевиден политический вектор в альбомах и картинах Кабакова, запечатлевшего реалии советских

¹ Пригов Д. Собрание стихов. Т. IV. № 660–845. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 2003. С. 43.

жэков. Эти учреждения выступали посредниками социального контроля и, кроме того, служили полем для дилетантского творчества обитателей коммуналок. Яркий пример — «Расписание выноса помойного ведра» (1980)¹ — подробный график, написанный аккуратным почерком и составленный с наивной старательностью (в метанаивной трактовке Кабакова).

Нечто подобное можно сказать и о первом «зрелом» рассказе Владимира Сорокина² «Заплыв», который другие советские писатели приняли сдержанно, зато высоко оценили его соратники-концептуалисты³, так что этот рассказ стал для него своеобразным пропуском в их круг⁴. В период между 1979 и 1988 годами Сорокин переработал его⁵, а позже включил в роман «Голубое сало» в 1991 году⁶, сборник «Утро снайпера» в 2002 году⁷ и одноименный сборник «Заплыв» 2008 года⁸. Рассказ балансирует между визуальным искусством и литературой. Он вызывает в памяти первые немые фильмы, где текстовая информация крупными буквами выводилась на экран, — особенно монументальные кинокартины тоталитарных периодов советской и германской истории.

«Заплыв» повествует о военной бригаде пловцов, осуществляющих ритуальные «агитационные заплывы» с факелами в правой руке, огни которых складываются в цитаты⁹. Иван, главный герой рассказа, участвует в цитате номер двадцать шесть:

¹ См.: *Tamruchi N.* Moscow Conceptualism. P. 7.

² Ср.: *Соколов Б.* Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО-XXI, Пробел-2000, 2005. С. 137.

³ Владимир Сорокин, биография, новости, фото // Узнайвсё! 2018: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-vladimir-sorokin.html>.

⁴ *Сорокин В., Азрест-Короткова С.* Володимир Сорокін: Проблема в тому, що Росія не поховала «совок».

⁵ *Сорокин В.* Заплыв: Ранние рассказы и повести. М.: Астрель; АСТ; Хранитель, 2008. С. 23; ср.: *Золотоносов М.* Мистификация Владимира Сорокина // Openspace. 11 июня 2008: www.openspace.ru/literature/events/details/1482.

⁶ *Сорокин В.* Голубое сало. М.: Ad Marginem, 1999. С. 137–144.

⁷ *Сорокин В.* Утро снайпера. М.: Ad Marginem, 2002. С. 7–16.

⁸ *Сорокин В.* Заплыв. С. 13–23.

⁹ *Сорокин В.* Утро снайпера. С. 8.

ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ, ЯВЛЯЕТСЯ И БУДЕТ ЯВЛЯТЬСЯ ВОПРОС СВОЕВРЕМЕННОГО УСИЛЕНИЯ КОНТРАСТА¹

Перед нами явно идеологический лозунг, отсылающий к коммунистическим лозунгам, плакаты с которыми можно было увидеть на демонстрациях, но вместо «коммунизма» центральным предметом здесь оказывается таинственное «БОРО». Во внутреннем монологе Ивана сначала слышна лишь гордость пловца, не интересующегося идеологическим содержанием, но польщенного возможностью выступить в качестве запятой между «ЯВЛЯЛСЯ» и «ЯВЛЯЕТСЯ» и тем, что его наградили «медалью „Государственный пловец“»². Иван не жалуется на армейскую дисциплину, которой вынуждены подчиняться пловцы, а молча играет свою роль в колонне:

Иван точно знал свое место — шесть метров от левой крайней головы и плыл со спокойной размеренностью, сдерживая дыхание. Нельзя отклоняться ни влево, ни вправо <...>³.

Однако когда Иван в тысяча восемнадцатый раз вынужден в течение пяти часов держать факел⁴, который нельзя перекладывать из правой руки в левую, он ощущает побочные эффекты этих заплывов. Правая рука Ивана давно деформирована, мускулы на ней вдвое крупнее, чем на левой, и после каждого из тысячи восемнадцати раз у него начинаются судороги, усиливается боль, и в конце концов рука оказывается полностью парализована. Раздающиеся с мостов над ним бурные овации помогают ему подавить боль, он крепко сжимает в руке факел и на секунду чувствует облегчение. Но во время тысяча девятнадцатого заплыва это приводит

¹ Там же.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 10.

⁴ Там же. С. 11–12.

к тому, что на Ивана выливается горячее, его охватывает пламя, и он умирает. Овации наверху не прекращаются с исчезновением Ивана (запятой), а только усиливаются, когда пропадают целые буквы, образуемые другими пловцами, которые, очевидно, тоже умирают в огне, и остаются лишь напоминающие нечто не вполне приличное части слов, например «ЕТСЯ»¹.

Ликующая толпа не замечает или даже приветствует самопожертвование участников плавучего парада ради (загачных) идеологических лозунгов. Судьба отдельно взятого человека тонет в массовом зрелище, что можно истолковать как констатацию отчуждения человека в социализме или в современности в целом². Рассказ кончается словесной игрой, которую можно истолковать в том же ключе: когда вторая половина идеологического послания номер двадцать шесть исчезает, а запятая (Иван) тонет, образуется новый смысл — стирание личности:

ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОГО
ЦЕЛЕВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА БОРО ЯВЛЯЛСЯ Я³

Как видно на примере «Заплыва», если говорить о второй, «интертекстуальной» тенденции внутри московского концептуализма, размышления над условиями создания искусства как такового составляли лишь один из ее элементов — и для этой второй тенденции он был не самым характерным. Поскольку настоящая книга посвящена творчеству Владимира Сорокина, который вошел в кружок московских концептуалистов в середине 1970-х годов, разговор об интертекстуальной и стилистической игре с целыми дискурсивными пластами, например дискурсами классической русской литературы или советского соцреализма, здесь более уместен. Лев Данилкин и Петер Дойчман называют это явление «метадискурсом»

¹ Сорокин В. Утро снайпера. С. 15.

² Dreyer N. Literature Redeemed: «Neo-Modernism» in the Works of the Post-Soviet Russian Writers Vladimir Sorokin, Vladimir Tuchkov, and Aleksandr Khurgin. Cologne et al.: Böhlau, 2020. S. 153.

³ Сорокин В. Утро снайпера. С. 16.

и «метадискурсивностью» (*Metadiskursivität*)¹, отмечая, что московские концептуалисты отсылают скорее к коллективным стереотипам, чем к единственному конкретному интертексту. Михаил Эпштейн в опубликованной им в 1995 году монографии «После будущего: парадоксы постмодернизма и современная русская культура» (*After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*) писал:

Концептуализм чужд такой локализации, социальной или психологической, вычленяемые им структуры и стереотипы принадлежат не конкретному сознанию, а сознанию вообще, авторскому в той же степени, что и персонажному. Поэтому концептуальные произведения никак нельзя занести в разряд юмористических или иронических, где автор устанавливает некую дистанцию между собой (или, что то же самое, областью идеала) — и осмеиваемой действительностью².

В большинстве случаев главным источником и интертекстом для московских концептуалистов 1970-х и начала 1980-х годов оказывается соцреализм, что иллюстрирует выведенная Александром Генисом квазиматематическая формула: «Русский постмодернизм = авангард + соцреализм»³. «Воспроизведение» штампов соцреализма позволяет считать московский концептуализм ближайшим родственником

¹ Данилкин Л. Моделирование дискурса (по роману Владимира Сорокина «Роман») // Гончарова О. М. (ред.). Литературоведение XXI века. Анализ текста: Метод и результат: Материалы междунар. конференции студентов-филологов. Санкт-Петербург. 19–21 апреля 1996 года. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1996; *Deutschmann P. Dialog der Texte und Folter: Vladimir Sorokin's «Mesjac v Dachau»* // Gözl C., Otto A., Vogt R. (eds.). *Romantik — Moderne — Postmoderne: Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996. Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1998.

² *Epstein M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst (MA): The University of Massachusetts Press, 1995. P. 33. Цитата приводится по неопубликованному русскому оригиналу, любезно предоставленному Михаилом Эпштейном.

³ *Genis A. Postmodernism and Sots-Realism: From Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin* // *Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S. (eds.). Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Oxford, New York: Berghahn, 1999. P. 206.

соц-арта, особенно в интерпретации Виталия Комара (род. 1943) и Александра Меламида (род. 1945), которые к концу 1970-х годов уже эмигрировали в США¹. А поскольку Сорокин вдохновлялся и тем и другим², я предлагаю выделять в его творчестве две линии концептуалистских влияний — «концептуализм соц-арта» и «белый концептуализм».

Разумеется, в московском концептуализме отсылки к официальному советскому дискурсу носят не столь ярко выраженный полемический характер, как в соц-арте; концептуалисты подрывают авторитет советского официоза за счет острого подражания ему, которое принято называть *субверсивной аффирмацией*:

...Субверсивная аффирмация предполагает «жизнь внутри дискурсов и языка этих дискурсов», которая выливается в тоталитарную — теперь уже в поэтическом плане — идею. Любой стиль письма можно воспроизвести, все можно... сказать³.

Что происходит с авторством художника, который воспроизводит чуждый ему дискурс по принципу субверсивной аффирмации, то есть избегая каких-либо однозначных утверждений?⁴ По мнению большинства исследователей⁵, художник-концептуалист смотрит на происходящее отстраненно, как «медиум»⁶, который, воспроизводя⁷ чуждые ему

¹ Гройс Б. Е. О нашем круге. С. 414; о частичной взаимозаменяемости этих понятий см.: Akinsha K. (ed.). Between Lent and Carnival: Moscow Conceptualism and Sots Art (Differences, Similarities, Interconnections): A Series of Interviews // Rosenfeld A. (ed.). Moscow Conceptualism in Context. Munich et al.: Prestel, 2011.

² Богданова О. Концептуалист, писатель и художник Владимир Сорокин. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2005. С. 17.

³ Sasse S., Schramm C. Totalitäre Literatur und subversive Affirmation // Die Welt der Slaven. 1997. 42.2. S. 317.

⁴ Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 230.

⁵ Ср.: Sasse S. Texte in Aktion. S. 206–207.

⁶ Рыклин М. Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина // Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 1998.

⁷ Witte G. Appell — Spiel — Ritual: Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre. Wiesbaden: Harrassowitz, 1989. S. 152.

стили письма, перекладывает ответственность на «переработанные клише прежних литературных жанров»¹. Выполняющий функцию посредника «персонажный автор»² помогает реальному автору сохранить «невинность»³ с помощью «псевдонимного» письма⁴, «чисто графического переписывания»⁵, которое, в конечном счете, «имитирует саму имитацию»⁶.

Подобная отстраненная имитация советских дискурсов помогала концептуалистам уловить перформативную природу ритуализованных речи, письма и визуального искусства позднесоветской эпохи, обыгрывая ее художественными средствами. По отношению к концептуалистам справедливы те же аргументы, какие Алексей Юрчак приводит против обвинений диссидентов, утверждавших, что жизнь в социалистическом государстве неизбежно сопряжена с «ложью» (Гавел) или «лицемерием»⁷. Если повседневные ритуалы обладали лишь скрытым подрывным потенциалом и следование им, с одной стороны, выражало согласие с советской официальной культурой, с другой — обнажало ее пустоту, то «субверсивная аффирмация» концептуалистов с их утрированным и остранным подражанием соцреализму и советскому монументальному стилю делала эту более широкую тенденцию очевидной.

С распадом Советского Союза всеобъемлющий контекст советских дискурсов уступил место более разнообразной

¹ *Vladiv-Glover S.* Vladimir Sorokin's Post-Avant-Garde Prose and Kant's Analytic of the Sublime // Burkhardt D. (ed.). *Poetik der Metadiskursivität: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. München: Sagner, 1999. S. 24.

² Гундлах С. Персонажный автор // А-Я: Литературное издание. 1985. № 1. С. 76.

³ Смирнов И. П. Оскорбляющая невинность: о прозе Владимира Сорокина и самопознании // Место печати. 1995. № 7. С. 140.

⁴ *Groys B. E.* The Russian Novel as a Serial Murder or The Poetics of Bureaucracy // Van Reijen W., Weststeijn W. G. (eds.). *Subjectivity*. Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi, 2000. P. 246.

⁵ Рыклин М. Террорологии. Тарту, М.: Эйдос, 1992. С. 207.

⁶ *Sasse S.* Texte in Aktion. S. 202.

⁷ *Kharkhordin O.* The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices. Berkeley (CA) et al.: University of California Press, 1999. P. 357; см.: Юрчак А. Это было навсегда... С. 59–60.

картине. Означало ли это конец поэтики отстраненного перформанса и субверсивной аффирмации для московских концептуалистов в целом и Сорокина в частности? Именно к такому выводу пришло большинство ученых¹. В этой книге я не ставлю перед собой задачу проследить пути всех московских концептуалистов после 1992 года, а сосредоточусь на Сорокине. В его случае, как читатель увидит из «Дискурсов Владимира Сорокина», ответ на поставленный вопрос будет противоположным: после того как советская действительность, к которой отсылало творчество Сорокина, прекратила существование, он — в этом заключается ключевой тезис настоящей книги — обратился к несоветским и особенно к постсоветским практикам культурного производства как опорным точкам для своих метаисследований, в которых при этом сохранились многие приемы концептуализма. Цель моей работы — продемонстрировать, что творчество Сорокина после 1992 года продолжает метадискурсивный (а значит, предполагающий субверсивную аффирмацию) подход к новым доминирующим дискурсам.

Композиция книги, построенная по хронологическому принципу, исходит именно из этой основной посылки. За исключением седьмой главы, в которой я рассматриваю стратегии Сорокина в контексте новых медиа и его гражданскую позицию в постсоветской России, прослеживая таким образом намеченный в первой главе биографический нарратив после 1990 года, каждая глава посвящена одному из крупных прозаических произведений Сорокина. На материале этих ключевых текстов я иллюстрирую отсылки Сорокина к различным внешним дискурсам, меняющимся от главы к главе. Другие тексты Сорокина, соотносящиеся с тем же дискурсивным полем, выстроены вокруг центрального для каждой из глав примера.

¹ См. в особенности: Кузьмин Д. Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. № 50. 2001; Смирнов И. П. Новый Сорокин? // Hansen-Kokoruš R., Richter A. (eds.). *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. et al.: Lang, 2004.

В то время как во всех главах читатель обнаружит множество ссылок на международную научную литературу о Сорокине, которую можно рекомендовать для дальнейшего ознакомления с темой, в заключительной (тринадцатой) главе я отмечаю пробелы в существующих на сегодняшний день исследованиях, которые еще предстоит восполнить. В финальной главе я подвожу итоги представленным в книге размышлениям о меняющихся дискурсах, к которым Сорокин обращается на разных этапах своего литературного творчества, и о постоянно присутствующей в его текстах метадискурсивной дистанции.