

УДК 821.161.1.09

ОБ ОТНОШЕНИИ К МЕРТВЫМ СЛОВАМ (ЧЕХОВ И СОРОКИН)

Андрей Дмитриевич Степанов

д. филол. н., проф. кафедры истории русской литературы

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11. pp2998@mail.ru

Предметом анализа в статье служат сценарий фильма «Москва» и фрагмент романа «Голубое сало», представляющие собой сорокинские «клоны» чеховских текстов. Рассматривая творчество Сорокина как победу деконструкции, автор стремится выявить сходства и различия между позициями двух авторов и приходит к выводу о том, что обоим занимает фатальный разрыв между реальным и символическим, когда мир предстает как царство несоответствий знаковым системам. Но если Чехов продолжает жить в таком мире, то Сорокин уничтожает изображенную реальность вместе с ее противоречиями, достигая таким образом простоты, цельности и самождественности.

Ключевые слова: В.Г.Сорокин; А.П.Чехов; деконструкция; реальное; символическое.

Индекс цитации Чехова в современной литературе – самый высокий из русских классиков. Чеховский мир, который еще недавно, в советское время, был в лучшем случае объектом ностальгии, сейчас воспринимается как прямой предшественник постмодернистского разорванного сознания, частей без целого. Это если и странно, то не ново: можно вспомнить, что православные читатели начиная с о.Сергия Булгакова, марксисты начиная с В.Воровского, экзистенциалисты начиная с Льва Шестова и т.д. – всегда находили в Чехове то, что искали: веру и атеизм, гуманизм и убийство надежд, революцию и эволюцию, комедию и трагедию, анекдот и притчу, гедонизм, пантеизм, всепрощение, гносеологию, принятие мира полностью без остатка и философию отчаяния. Что же находят в нем постмодернисты? В этой статье мы попробуем выяснить причины интереса к Чехову самого популярного из них – Владимира Сорокина.

Обычный способ обращения современных авторов с героями классики – наделить их современным сознанием или перенести в будущее. Чеховские персонажи не представляют собой исключения. Таким образом в 1990-е гг. с ними поступали, например: Иосиф Бродский в стихотворении «Посвящается Чехову», Славомир Мрожек в пьесе «Любовь в Крыму», Борис Акунин в римейке «Чайки», Алексей Зензинов и Владимир Забалуев в пьесе «Поспели вишни в саду у дяди Вани», авторы некоторых фильмов («Если бы знать» режиссер Б.Бланк, сценарий

В.Мережко; «Цветы календулы», режиссер С.Снежкин, сценарий М.Коновальчука и др.), не говоря уже о бесчисленных театральных постановках самих чеховских пьес. Примерно так же ставил задачу Сорокин в сценарии фильма «Москва». Вот что он говорил в одном из интервью: «Чехов очень удобен как стартовая площадка. Вот от чего хорошо оттолкнуться. Он очень удобен для такой тотальной иронии потому, что он сам был одним из немногих русских писателей с врожденным чувством иронии ко всему вообще. Благодаря Чехову в русской литературе есть опыт иронического диалога ... На самом деле у нас нормальные чеховские герои. Просто на сто лет позже, вот и все» [Сорокин].

В фильме действуют следующие «нормальные герои»: мадам Раневская (в этом случае хочется назвать ее так, как это всегда делали на Западе), владелица сада и дома, две ее дочери – та, что печется о земном, и та, что от земного предельно далека. Долги («Я привязана к этому месту, как дядя Ваня») и надежда на то, что старшая дочь выйдет замуж за богатого: «А почему бы зятю не покрыть долги тещи?» – «Может, и покую, когда станет тещей», – отвечает новый русский Лопухин, хищный зверь с душой артиста. Мать и дочери, в фильме предельно сближенные по возрасту, выглядят как сестры и получают чеховские имена, правда, в обратном порядке: Ирина здесь – старшая, которая несет ответственность за дом, т.е. чеховская Ольга, а Ольга, чистая и ясная, – младшая чеховская

Ирина. Средняя, эмансипированная, остается Машей. Имена в мире интертекстов условны, как и родственные связи, поэтому назовем их старшая, средняя и младшая. Далее следует весело поживший в молодости, а теперь утомленный и умудренный доктор – это уже Дорн из «Чайки», но он же и Астров, и немного Войницкий. Круг любви-нелюбви: старшая любит доктора и изменяет ему с Лопахиним, доктор влюблен в младшую, которая отдается пришельцу-разрушителю, который, впрочем, внешне выглядит неудачником, как Петя Трофимов, и говорит (в сценарии, а не в фильме), что у него не бывает любви, только сюжеты для небольших рассказов. Лопахин любит среднюю, а она любит того же Чужого. *Fin de siècle*, старое ушло, и жить героям крайне неудобно.

Дистиллированный таким образом подтекст представляет картину чеховских сумерек, которая вот уже сто лет кажется почти идиллической, несмотря на тонкий, всепроникающий драматизм, разбитые жизни и фатальное неисполнение желаний. Постмодернизм с необыкновенной легкостью преодолевает границы, в том числе и те, которые казались недостижимыми, и потому в сорокинском тексте желания – попасть в Москву, избавиться от скуки, заглянуть в будущее – исполнены. Но процесс преодоления границ только декларируется как легкий. Именно преодоление границы заставляет обычно мутировать язык и сюжет в сорокинских текстах. Что-то подобное происходит и в «Москве». Описанный выше препарат растворен в нормальной сорокинской жиже. Дом с садом, прекрасней которого нет в московском свете, – ночной клуб на месте подпольного борделя. Раневская «жалует» Лопахина, отдавая ему накануне его свадьбы с ее дочерью, причем делает это в холодильнике. Дочь наблюдает, но в претензии не остается. Хищность Лопахина демонстрируется в двух сценах. В первой он накачивает своего провинившегося друга автомобильным насосом через задний проход, а во второй забивает нечестного партнера по бизнесу банками с маринованной морковью, кетчупом и креветками, превращая его таким образом в фирменный сорокинский *nature-mort*.

Если перечисленные выше авторы новой «чеховианы» только чуть огрубели героев Чехова, то Сорокин и Зельдович создали фильм, который одни критики посчитали слишком реалистичным и потому не сорокинским, другие (живущие «в другой Москве» или в провинции) – именно сорокинской фантазмагорией, иконоборчеством, вербализацией сновидений, очередным сеансом самолечения – теперь перед более широкой публикой. Первое мнение получало в пределе историсофское выражение: фильм воспринимали, с

одной стороны, как историю о «людях 1970-х гг.» и «людях 1990-х гг.», о чем действительно много говорят герои, а с другой – как произведение стилиобразующее, задающее для потомков образец стиля эпохи «Пост-». Последняя точка зрения как нельзя лучше отвечала намерениям авторов. Сорокин говорил в одном из интервью: «...здесь есть попытка выделить некий новый постсоветский московский стиль жизни, который сейчас уже различим и о нем можно говорить как о культурном явлении. Для меня это фильм не столько о Москве, сколько об особом стиле бытия» [Зельдович, Сорокин 1997б: 115].

Надо сказать, что именно Чехов был едва ли не первым, кто осознал, что этическое и эстетическое безобразие может быть стилем. В рассказе «Припадок» героя, впервые попавшего в публичный дом, поначалу поражает «страшная, словно нарочно придуманная безвкусица, какая видна была в карнизах, в нелепых картинах, в платьях, в аксельбанте. В этой безвкусице было что-то характерное, особенное» [Чехов 7: 204]¹. Побывав в восьми домах, он перестает удивляться: «Осматривая обстановку и костюмы, Васильев уже понимал, что это не безвкусица, а нечто такое, что можно назвать вкусом и даже *стилем* С-ва переулка и чего нельзя найти нигде в другом месте, нечто цельное в своем безобразии, не случайное, выработанное временем ... он понимал, что всё это здесь так и нужно, что если бы хоть одна из женщин оделась по-человечески или если бы на стене повесили порядочную гравюру, то от этого пострадал бы общий тон всего переулка» [Чехов 7: 206]. Заметим, что в отличие от постмодернистов, для которых само понятие «стиль» – всегда слепое пятно, безусловная ценность, которую можно только любить и / или взрывать, Чехов от такой зависимости свободен. Он не поддается обаянию стиля, не критикует его, а лишь отстраненно фиксирует.

Вырабатываемый авторами фильма художественный стиль эклектичен так же, как и изброженный жизненный. И сценарий, и в еще большей степени фильм представляют собой «слоеный пирог» интертекстов, стилистических цитат, из которых Чехов – самый дальний, самый литературный и самый спокойный. На чеховскую основу накладываются: живопись русского авангарда (Кандинский и Малевич), архитектура сталинской «Культуры 2», до- и послевоенные советские песни (препарированные «под расстроенный рояль», звучащие диссонансами), сорокинские автоцитаты и, наконец, *pulp fiction* 1990-х – литература и кино на новорусские темы. Чехов под этим грузом отчетливо узнаваем, даже можно сказать, узнаваем благодаря ему, по контрасту. Критики неизменно отмечали чеховские

цитаты, но что дальше с ними делать, не знали. Чтобы понять их функции, надо обратиться к феномену сорокинского письма в целом.

Похоже, что слова «деконструкция» и «Сорокин» в России уже стали синонимами. Основания для такого отождествления имеются, хотя при этом необходимы и серьезные оговорки. Действительно, основная тактика Сорокина во всем, что он пишет, напоминает классический деконструктивизм (см., например: [Ман 1999]), но только проведенный с небывалой радикальностью. Это разрушение базовых оппозиций путем уравнивания и аннигиляции их полюсов. Понятие эстетического неприменимо к Сорокину, потому что для него безобразное есть прекрасное, есть ничто, этического – потому что добро есть зло, есть ничто. Умопостигаемое неизменно превращается в чувственное, причем чувственное физиологическое, и т.д. За примерами далеко ходить не надо. Если Вяч. Иванов призывал к соборности как «жертвенному растворению личного существования в едином и вечном бытии» [Иванов 1994: 113], то герои рассказа Сорокина «Настя» вполне готовы к такому жертвоприношению: они заживо запекают, а потом съедают собственную дочь, чтобы она после мистического обряда возродилась в Духе. Философская и литературоведческая деконструкция здесь приобретает наглядность: Сорокин отрезает у любой идеологемы суффикс «-ость» и материализует оставшееся. Но идеология «всегда уже» впечатана в язык, а потому и главный враг Сорокина – не идеи и не люди, а знаки. Ближайший предшественник Сорокина в русской литературе – это Ставрогин, который, услышав от почтенного джентльмена: «Вам не удастся провести меня за нос», берет его за нос и проводит по комнате.

Сорокинская фантазия, Воображаемое, занята уничтожением культурных норм, Символического. Обычно борьба этих инстанций кончается компромиссом, который устраивает обе стороны – и желание, и социокультурный закон. Вся неприемлемость Сорокина для культуры заключена в его бескомпромиссности: более чем очевидно, что это писатель, не озабоченный созданием культурно приемлемого образа собственного Я.

Все это сближает Сорокина с деконструктивизмом, но не забудем и об оговорках. Деконструкция – научная стратегия, которая начинается с постановки под сомнение аксиом и приводит к (а)логичному их стиранию. В этом – в началах и концах (которые, впрочем, она тоже отрицает) – деконструкция сходна с письмом Сорокина. Но в промежутке между началом и концом рассуждения в текстах деконструкции находится вполне логичное, уже без всяких перечеркиваний и скобок, доказательство. У Сорокина этого проме-

жутка нет. Поэтому можно сказать, что даже самые ранние тексты писателя – это не путь, не «работа», а окончательная победа деконструкции, результат, а не процесс. Деконструкция недаром любит слово «стратегия», она с самого начала создавалась как проект критики западной метафизики и всех проистекающих из нее курсов. Если же принять на веру ее окончательные выводы, то пишущему останутся только практические приемы деконструктивистского письма, его однообразная тактика.

Остается задать вопрос о том, чему служат приемы Сорокина? Споры об этом идут обычно по тем же направляющим, по которым спорили о деконструкции. Для одних это освобождающая деятельность, наглядная демонстрация условности (претендующих на власть) знаковых систем и ненадежности (привычного) языка. Для других, приверженных традиции и / или идущих вместе, – злостное хулиганство или, в лучшем случае, парад аттракционов. Для третьих, читающих в душах, – заговаривание автором собственных комплексов и травм. А может быть, это все-таки тактика без стратегии, без цели, т.е. игра. Во всех четырех гипотезах она остается текстуальной: это серия операций со знаками, а никак не изображение социофизической реальности. Но на материале Москвы 1990-х гг. текст самым неожиданным образом оказался тождествен «правде жизни», что безмерно смутило критиков, которые не могли поступиться принципами постмодерна, и среди них главным – замкнутостью текста на себе, его нерепрезентативностью. Что ни говори о природе знака или фантазмах, для рядового зрителя этот фильм – о ситуации утраты ориентиров, которая сравнивается в фильме с комком слипшихся пельменей, – еще одна метафора для стирания противоположностей. Балетный меценат, новый Дягилев – он же «новый русский», совершающий упомянутые выше подвиги; мечтательные чеховские диалоги и мат, звучащий просто, легко и естественно; сам эклектический «стиль», способный включить что угодно, – все это слипшиеся пельмени. В общем, сорокинский текст стал подозрительно похож на жизнь или, по крайней мере, на восприятие этой жизни, присущее многим в 1990-е гг., и потому самому писателю после «Москвы» пришлось искать и новые формы, и чуть ли не позитивное начало: в мистике, в детскости, в удержании языка и сюжета от коллапса. Это произошло в романе «Лед» и последовавшей за ним трилогии, главное отличие которой от всех предшествующих сочинений Сорокина состоит в серьезном отношении к метафизике, что делает ее саму уязвимой для деконструкции.

Но для нашей темы интересны не метаморфозы сорокинского стиля, а вопрос: в какой мере Чехов обладал той же способностью нивелирования противоположностей? Верно ли выбран субстрат? Прав ли Сорокин в приведенных выше словах о «тотальной», всеобъемлющей чеховской иронии? По всей видимости, основания для такого суждения есть. Еще в 1910-е гг. Б.М.Эйхенбаум писал: «...чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым – те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни» [Эйхенбаум 1986: 227]. Но – добавим мы – отношение к границе, ставшей впоследствии главной для постмодерна, – границе человеческого и нечеловеческого – у Чехова было иным. Это вовсе не значит, что Чехов был гуманистом (в любом смысле этого слова). Но как свидетельствует столетняя традиция чеховской критики, он *оставлял место* для множества интерпретаций, в том числе и для гуманистических. И потому несомненно, что «тотальная» ирония, она же сорокинская «невинность» (см. об этом: [Смирнов 1999: 348–369]), Чехову была чужда. Поясним это на примерах, наиболее близких к сорокинскому письму. Как и Сорокин, Чехов во всех своих текстах уравнивал ментальное и физиологическое, человека и животное:

Возле него стояла высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорей на крючок, чем на нос («Дочь Альбиона» [Чехов 2: 195]);

В профиль похожа на улитку, en face – на черного таракана. («Дура, или капитан в отставке» [Чехов 2: 232]);

Это был человек с манерами ящерицы («Рассказ неизвестного человека» [Чехов 8: 146]);

...она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха («Душечка» [Чехов 10: 104]).

Первое различие очевидно: Чехов уравнивает полюса только на риторическом уровне, на уровне сравнений. Легко представить себе, что сделал бы из этих сравнений Сорокин, руководствуясь своей тактикой. Но чеховские сравнения – часть более широкой стратегии. Во-первых, перемена рядности в сравнениях обычно идет не в одну сторону, а в обе: Чехов не только овеществляет человека, но и очеловечивает вещи. И приведенные выше случаи бестиализации человека постоянно уравниваются очеловечиванием животных. Во-вторых, это постоянное у Чехова челночное движение осмыслено уже тем, что в большинстве сравнений есть коммуникативный

элемент. Человеческая коммуникация, по Чехову, фатально ограничена, символические системы, которыми мы пользуемся, всегда недостаточны, и на это косвенно работают сравнения человека и с животными, и с вещами. Но тут же включается обратный процесс: вещи не остаются безгласными, а, напротив, выражают некие смыслы. Пользуясь теми же сравнениями, автор постоянно приписывает им эмоциональную речь. Так, каждый раз, когда Чехов изображает животное, он наделяет его языком:

Всё замирало в первом, глубоком сне, лишь какая-то не известная мне ночная птица протяжно и лениво произносила в роще длинный членораздельный звук, похожий на фразу: “Ты Ни-киту видел?” и тотчас же отвечала сама себе: “Видел! видел! видел!” («Агафья» [Чехов 5: 27]);

Азорка, должно быть, понял, что разговор идет о нем; он поднял морду и жалобно заскулил, как будто хотел сказать: “Да, временами я невыносимо страдаю, но вы, пожалуйста, извините!” («Огни» [Чехов 7: 105]);

Гусь ... заговорил о чем-то быстро, горячо и отчетливо, но крайне непонятно («Каштанка» [Чехов 6: 435]).

Столь же «разговорчивыми» неизменно оказываются море, ветер, облака, дожди – любые неодушевленные предметы, вплоть до пирожков на тарелочке. Вещи у Чехова непосредственно выражают эмоции. Причем связь этих эмоций с настроением героя или повествователя, как замечал А.П.Чудаков, весьма относительная: «...настроение пейзажа возникает как результат собственного состояния природных предметов» [Чудаков 1986: 65]. Во всяком случае, оно почти никогда не становится традиционной параллелью к настроению героя.

Уравнивая противоположные смыслы, Чехов никогда их не буквализирует и не приравнивает их абсолютное значение к нулю. А между тем только в этой последней операции может быть заключена полная негация авторского отношения, характерное для Сорокина полнейшее равнодушие. Чехов в процессе перевода из ряда в ряд каждый раз получал новые смыслы. Сорокин – единственный русский писатель, который действительно достиг «смерти» или «расчеловечивания» автора – стремится к чему угодно, но только не к порождению новых смыслов. Отказ от авторства декларировали многие, называвшие себя концептуалистами, но удалось это, кажется, только одному.

Нетрудно увидеть в Чехове отдаленного предка и Сорокина, и концептуализма в целом, но всякий раз найдутся существенные отличия. Так, чеховское снятие оппозиций, о котором писал Эйхенбаум, невозможно без дистанцирован-

ности от изображаемого, «политики неприсоединения» к оценкам героев. Дистанция видна уже в чеховских подготовительных материалах к рассказам. По записным книжкам можно проследить, как часто Чехов фиксирует «правильные мнения», а потом раздаёт их своим героям, ни к кому не присоединяясь. Только по недоразумению многие из этих мнений до сих пор цитируются как авторские. То, что позиция сохранения дистанции по отношению к любой идеологии была у Чехова осознанной, хорошо видно в одном из писем: «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.?» – писал он в 1889 г. А.С.Суворину [Чехов ПЗ, 266]. Поскольку «мнение» включает в себя и идею, и чувство, чеховская дистанцированность противостояла и классическому реалистическому «вчувствованию». Л.Н.Толстой, как известно, считал, что искусство суггестивно: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [Толстой 1964: 87]. Уже первые чеховские критики заговорили о чем-то прямо противоположном такому способу творчества, о чеховской «холодной крови»: «...г-ну Чехову все едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца» [Михайловский 2002: 84]. В 1920-е гг. А.Б.Дерман, рисуя свой «Творческий портрет Чехова», опровергал приведенное выше определение искусства, данное Толстым: «...к чеховскому искусству, к чеховской лирике оно не подходит: Чехов передавал то, чего сам не испытывал. И вот чудо: в сильнейшей степени, как мало кто из писателей, он “заражал” своим искусством и самого Толстого, оставаясь свободным от микроба заразы» [Дерман 1929: 243]. Превращение толстовского «заражения чувствами» в «микроб заразы» – вполне концептуалистский путь мысли.

Московский концептуализм тридцать лет шел этим путем (не будем называть его «чеховским», лучше сказать – одним из возможных истолкований Чехова), пытаясь так и этак нащупать теоретическое определение:

Колобок – удачный образ того, кто не хочет быть опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого (И.Кабаков [Словарь 1999: 48]);

Незалипание – двойственное отношение к своему “Я”, своему месту в мире, своему занятию, которое лучше всего определить как своеобразное «мерцание»: то ты попеременно находишься

внутри всего этого, то снаружи (И.Кабаков [там же: 61]);

Мерцательность – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное “влипание” его в вышеназванный язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова “отлетание” от них в метаточку стратегемы и не “влипание” в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней (Д.Пригов, который, как нам кажется, здесь явно путает стратегию и тактику, цели и средства [там же: 57–58]);

Путь концентрации невнимания – способность психически сохранять самостоятельность в условиях, когда ты осведомлен о множестве взаимопротиворечащих доктрин (С.Гундлах [там же: 75]).

Но между концептуалистской «колобковостью» и чеховским неприсоединением все же остается зазор. Сравним два высказывания Чехова из писем к писательнице Лидии Авилевой. Первое писано как будто «холодной кровью»: «Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее ... Да, будьте холодны» [Чехов П4: 26]. Абсолютизация приема и смерть автора? Но тут же следует другое письмо: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» [там же: 58]. Да, абсолютизация приема, но не смерть автора. Автор у Чехова не умирает, он скрывается. Хотя это вовсе не значит, что он достижим для читателя.

Другое сходство и другое различие – в самой тематике обоих авторов. В конце 1980-х гг. Д.А.Пригов в послесловии к самой первой опубликованной в России книге рассказов Сорокина поминал Чехова: есть тонкий культурный слой, под которым бурлит варево хаоса, Чехов только знает о хаосе, а Сорокин снимает пленку (см.: [Пригов 1992: 116]). Действительно, одна из постоянных эмоций чеховских героев – это страх перед хаосом. «Страх» – так называется рассказ, герой которого боится жизни, потому что реальность не может быть понята, описана языком, хаотична а fortiori. Это чувство заразительно и всеобъемлюще, в нем живут и все без исключения чеховские герои, взятые Сорокиным в качестве прототипов для своего сценария. В этом

смысле чеховский подтекст перекликается с ближайшими причинами происходящего в «Москве» конца 1990-х. Психиатр Марк говорит в сценарии: «Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал [сегодняшнюю. – А.С.] симптоматику. Была хотя бы ясная клиническая картина. Теперь же, когда нет больше этого страха, я как никогда понял, насколько психоанализ беспомощен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет из себя сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен» [Зельдович, Сорокин 1997а: 88]. Страх, парализующий человека, – это, безусловно, несвобода. Но в «Москве» выясняется, что избавление от страха («размораживание» – и здесь Сорокин не обошелся без материализации языковой метафоры) – ничем не лучше. Фантомами в фильме выглядят и Ольга, которая боится непрочности мира: «Если специально все вокруг поковырять – оно все внутри мягкое, и иногда мне страшно, что это все некрепко и упадет» [там же: 105], и Лев, который ничего не боится и спокойно копается в мягких внутренностях трупа в поисках драгоценного камня.

По-видимому, дело не в социальном обусловленном страхе и не в невозможности психоаналитического диагноза для «размороженного» общества. Проблема для Сорокина локализована не в социуме и не в психике, а глубже: в природе знака, как ее понимают (или принципиально не понимают) разнообразные «пост»-теории и как ее задолго до них почувствовал Чехов в упомянутом выше рассказе: реальность не вписывается в знаковую систему, организованную языком, будь это язык столетней давности, советский или постсоветский. Страшна не власть и не отсутствие психической нормы, а фатальный разрыв между знаком и референтом, расхождение слова и реальности.

Чтобы понять отношение Сорокина к этой старой проблеме, надо открыть роман «Голубое сало». Ему предшествуют два эпиграфа. Первый, из Рабле, говорит о замерзших, но оттаявших словах: «В наших руках они согревались и таяли как снег, и тогда мы их действительно слышали, но не понимали, так как это был какой-то варварский язык...». Второй, из «Сумерек идолов» Ницше – о мертвых вещах: «В мире больше идолов, чем реальных вещей; это мой “злой взгляд” на мир, мое “злое ухо”». Позицию, которую дает сложение этих высказываний, можно переформулировать так: слова-знаки существуют, хотя и заморожены идеологией; не вызывает сомнений и существование «реальных вещей»; но слова никогда не смогут представлять реальность, потому что все три составляющие знака оторваны друг от друга, до нас доходят только означаю-

щие. Ответ на вопрос, как они доходят, – ключ к причинам подобного отношения к словам и вещам – скрыт как раз в «чеховском» фрагменте «Голубого сала».

«Чеховские» (как и «платоновские», «ахматовские» и др.) тексты в романе – не пародийные и не игровые, а клонированные: написанные не человеком, изоморфным определенному человеку. Если попытаться обойтись без метафор, то это текст, не преследующий ни цели пародийного отрицания другого, ни цели подражания, т.е. присвоения чужого авторства, а, наоборот – стремящийся к отождествлению с ним и полному устранению своего авторства. Но, в отличие от модерниста Пьера Менара, автор-клон целей своих фатально не достигает, он оставляет в чужом тексте разрывы, которые заполняются хаосом.

По ходу сорокинского романа монстр Чехов-3, очень похожий на настоящего, хотя соответствует только 76%, производит «скрипт» – драматический этюд в одном действии. Его первая часть отталкивается от финальной сцены Кости и Нины Заречной в «Чайке», с добавлением аллюзий на «Вишневый сад» и рассказ «Страх». В дом помещика Полозова возвращается после двухлетнего отсутствия Арина Знаменская, актриса, по-видимому, его бывшая возлюбленная. Полозов в этот момент озабочен смертью любимой собаки по имени Аттис. Как только Арина в ходе вполне чеховского ностальгического разговора касается темы смерти, хозяин грубо выгоняет ее. Вторая часть представляет диалог того же Полозова с явившимся в гости очень живым доктором Штанге (субстрат на этот раз – «Дядя Ваня» и «Иванов»), который прерывается превращением доктора живого в мертвого: убийством, которое совершает хозяин сразу после вопроса гостя, отчего издохла собака. Перед нами типичные сорокинские разрывы текста, по одному на каждую часть, и, как всегда, самым интересным при чтении оказывается вопрос – когда и почему эти разрывы возникают? Деконструктивистская тактика чтения-письма литературных текстов всегда ищет неразрешимые противоречия авторской интенции и риторики текста, декларации и фигурации. В радикальном проекте Сорокина, уже принявшем ненадежность языка как данность, не требующую доказательства, разрывы могут случиться где угодно, они почти не упорядочены. Оговорка «почти» указывает на то, что все-таки некая тенденция есть: текст начинает сбивать в момент отсутствия выбора. Когда (авторское) удовольствие от текста заканчивается, когда текст становится полностью предсказуемым, исчерпанным, – тогда место заведомо банального продолжения занимают продукты

распада: насилие, копрофагия, поток абсурда и т.п. В клонированном чеховском тексте ситуация сходная, но есть два важных элемента, которых обычно у Сорокина не бывает: прямой разговор о смерти и объяснение деструктивного действия.

Единственное, что объединяет первый и второй фрагменты, – это разговор о смерти, сразу после него начинаются разрывы текста. В первой части Знаменская говорит о том, что мертвые люди не похожи на живых, и она не верит, что они умирают, – после чего ее и изгоняют. Во второй части доктор интересуется, почему издох Аттис, – и сразу после этого происходит убийство. Затем Полозов объясняет «причину» убийства: живой человек не соответствует своему имени, а вещи – соответствуют. Очень близкое суждение звучало в первой части, где говорилось о том, что мертвые собаки похожи на живых собак, а труп на человека не похож. Ключ скрыт как раз в словах, которые Полозов говорит, обращаясь к мертвому доктору (тут следует сказать, пренебрегая грамматикой и бахтинским диалогом, – обращаясь к трупу доктора):

Ты называл имена вещей. И все вещи соответствовали своим именам. И это потрясло меня, как гром. Да! Все вещи соответствуют своим именам. Китайская ваза была, есть и будет китайской вазой. Хрусталь навсегда останется хрусталем и будет им, когда Луна упадет на Землю. Ты стоял посреди мертвых вещей – живой, теплокровный человек – и ты один не соответствовал своему имени <...> Просто у тебя не было имени. Как и у нас всех. У человека нет имени. Сергей Леонидович Штанге, господин доктор, homo sapiens, мыслящее животное, образ и подобие Божие, – это все не имена. Это всего лишь названия [Сорокин 2002: 79–80].

Почему у вещей есть имена, а у людей только «названия»? Речь идет в первую очередь о парадоксе личного имени: если у вещи есть означающее, означаемое и референт, то у имен собственных нет означаемых. Этимология имен давно стерта, а фамилии, образованные в далеком прошлом от случайных источников, не обладают собственным смыслом. Они только различают, как фонемы, и указывают на предмет, как индексы. Нарочитая стертость имен и фамилий героев за счет случайностей статистической выборки – одна из главных примет творчества концептуалистов, как, впрочем, и позднего Чехова. У обоих знак обыкновенен и стерт.

Но стертость – не единственный прием. В данном случае Сорокин тонкими средствами усиливает парадокс. Так, Штанге (Stange) – одновременно немецкая и еврейская фамилия, за чем-то и почему-то значащая «стержень». В то же время, в отличие от русского языка, в немец-

ком это слово не является синонимом слов «сущность», «основа», «единство»: стержень лишен внутреннего стержня, как и значение имени лишено значения. И самый знак «человек» ждет у Сорокина та же судьба: *неопределимость значения слова «человек» изнутри человеческого* заставляет героя, который хочет нормализовать мир, сделать его соответствующим языку, преступить границу. Убийство ликвидирует референт и тем самым разрешает парадокс самым простым и радикальным путем: имя, знак превращается в чистое означающее – оттаивает, звучит и ничего не значит.

Убийство происходит после вопроса о смерти Аттиса. Знак «Аттис» подвергается той же операции. Аттис – воскресающий бог – превращается у Сорокина в Аттиса – дохлую собаку. Ритуал погребения-воскрешения Аттиса – страшный мистический обряд, связанный с убийством, зарыванием в землю, самооскоплением и самоубийством мистов – сохраняет здесь свою деструктивную природу, но лишается смысла «воскрешения», превращается в разрывы текста и жизни: изгнание возлюбленной и убийство друга. Надо все умертвить, чтобы привести в порядок – в символический порядок, т.е. дать имена, ввести в язык. Убийство, деструкция есть упорядочивание мира (есть ничто). Символический порядок и смерть – одно. Слово есть смерть – так в конечном итоге надо прочитывать сорокинский мессидж.

Чехов-3 действительно соответствует настоящему всего лишь на 76%, но не потому что машина дает сбой, ломает текст, вписывает в него поступки, невозможные у настоящего Чехова. А потому, что отношение к основным оппозициям этого текста – живому и мертвому, вещи и знаку – у Чехова совсем иное. Сорокинские снижения, превращение человека в животное или вещь, как в «Москве», так и в любых других текстах, получают в свете вышесказанного свое объяснение: по Сорокину, это единственный способ «упорядочивания» мира. Чеховское видение, может быть, было даже радикальнее: его насквозь парадоксальные тексты вполне допускают прочтение, при котором не только человек, но и все вещи окажутся не соответствующими своим именам, или, точнее, – символическим системам, в которые они включены. Чехов тоже умел увидеть противоречия в любых системах, и глобальных, и бытовых. Но отношение к проблеме у него было иным. Сорокинский путь – все умертвить, чтобы достичь единственно возможного, с его точки зрения, тождества: равенства нулю. Чеховский путь – продолжать жить в мире несоответствий. Сорокин дополняет чужие тексты, договаривая то, о чем они молчат: о животности, дест-

руктивности человека, о его заточении в языке, о бессилии слов. Но Чехов знает об этой проблематике не хуже Сорокина, только он способен сохранить дистанцию, не вступая в спор и не отождествляясь с этой негативной позицией. Видимо поэтому, чеховские тексты ощущаются как более глубокие: они не только допускают множество интерпретаций, но каждый раз оказываются выше своих толкований.

Возвращаясь к тезису, высказанному в самом начале статьи, можно сказать: мы убедились, что по большому счету постмодерн не предложил нового прочтения Чехова. Как и его предшественники, он увидел в Чехове самого себя, игнорируя или огрубив все то, что в подобную схему не вписывалось.

Примечание

1 Цитаты из Чехова в тексте статьи даются по: Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. (М.: Наука, 1974–1983) с указанием тома и страницы; серия писем обозначается П.; курсив наш.

Список литературы

Дерман А.Б. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. 350 с.

Иванов В.И. Национальное и вселенское в творчестве Скрябина (Скрябин как национальный композитор) // А.Н.Скрябин: Человек. Художник. Мыслитель. М.: ГУК «Мемориальный музей А.Н.Скрябина», 1994. С.102–113.

Зельдович А., Сорокин В. Москва. Сценарий // Киносценарии. 1997а. №1. С.78–112.

Зельдович А., Сорокин В. «Возможность быть понятным» // Киносценарии. 1997б. №1. С.113–117.

Ман П. де Аллегии чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер., прим., послесл. С.Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 1999. 368 с.

Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: антология / сост., предисл., общ. ред. И.Н.Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С.80–92.

Пригов Д.А. А им казалось: В Москву! В Москву! // Сорокин В. <Без названия>. М.: Русслит, 1992. С.116–118.

Смирнов И.П. Человек человеку – философ. СПб.: Алетейя, 1999. 372 с.

Сорокин В.Г. Голубое сало. М.: Ad Marginem, 2002. 317 с.

Сорокин В.Г. «В этом фильме выживают только призраки»: интервью Т.Восковской и С.Тегерину.

URL: http://kuchaknig.ru/show_book.php?book=139984&page=1 (дата обращения: 01.11.2011).

Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. А.Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т.15: Статьи об искусстве и литературе. М.: Худож. лит., 1964. 477 с.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. (Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т.). М.: Наука, 1974–1983.

Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. 384 с.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. 456 с.

TREATING DEAD WORDS (ANTON CHEKHOV AND VLADIMIR SOROKIN)

Andrei D. Stepanov

Professor of Russian Literature Department
St.Petersburg State University

The article deals with V.Sorokin's screen script *Moscow* and a fragment of the novel *Goluboe salo* (*Blue lard*), which can be called "clones" of Chekhov's texts. Regarding Sorokin's oeuvre as a victory of deconstruction, the author is trying to reveal resemblances and differences of the two writers' positions, and comes to a conclusion, that both of them are exploring a fatal gap between Real and Symbolic, when the world comes out to be a realm of discrepancies to sign systems. However, while Chekhov continues to live in such a world, Sorokin destroys it along with its contradictions, reaching simplicity, wholeness and self-identity.

Key words: Vladimir Sorokin; Anton Chekhov; deconstruction; Real; Symbolic.