

*О. В. Богданова**

**СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ
И КОНЦЕПТУАЛИСТСКАЯ ПРАКТИКА ПРОЗЫ
ВЛАДИМИРА СОРОКИНА****

В статье рассматриваются художественные практики писателя-концептуалиста Владимира Сорокина, осмысляются прайстоки его творческих приемов, устанавливаются претексты, послужившие образцами его прозаических произведений. Показано, что основой «материальной базы» современного писателя-прозаика стали как соцреалистические романы 1950-х годов, классические образцы советской прозы, так и традиционный реалистический роман XIX века. Автор работы видит корни эпических экспериментов Сорокина в его биографии художника-концептуалиста, художника-графика, в его сближении с группой московских концептуалистов-художников (И. Кабаков, Э. Булатов, В. Пивоваров) и представителями соц-арта (В. Комар и А. Меламид). Рассмотрены «фирменные» приемы, сложившиеся в концептуальном творчестве Сорокина, — слом повествования, смысловые перевертыши, опредмечивание метафоры, языковая игра и др. Сделан вывод, что эволюция художника завершилась на рубеже 2000-х годов.

Ключевые слова: В. Сорокин, московская концептуальная школа, традиция русского реалистического романа, стратегии соцреалистической прозы, поэтика нового романа.

Olga V. Bogdanova
SOCIALIST REALIST MODEL AND CONCEPTUALIST PRACTICE
OF VLADIMIR SOROKIN'S PROSE

The article examines the artistic practices of the conceptual writer Vladimir Sorokin, comprehends the origins of his creative techniques, establishes the pretexts that served as examples of his prose works. It is shown that the basis of the «material base» of the modern

* Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, РГПУ им. А. И. Герцена, РХГА им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург); olgabogdanova03@mail.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

writer were both socialist-realistic novels of the 1950s, classic samples of Soviet prose, and the traditional realistic novel of the nineteenth century. The author of the work sees the roots of Sorokin's epic experiments in his biography of a conceptual artist, graphic artist, in his rapprochement with a group of Moscow conceptual artists (I. Kabakov, E. Bulatov, V. Pivovarov) and representatives of social art (V. Komar and A. Melamid). The «branded» techniques that have developed in Sorokin's conceptual work are considered, such as narrative scrapping, semantic shifters, metaphor objectification, language game, etc. It is concluded that the evolution of the artist V. Sorokin ended at the turn of the 2000s.

Keywords: V. Sorokin, Moscow conceptual school, tradition of the Russian realistic novel, strategies of socialist realist prose, poetics of the new novel.

«Концептуализм — авангардистское течение в современном искусстве, сложившееся в 70–80-е годы XX века, характеризующееся <...> активной игрой с узнаваемыми стилями, штампами речи, массовым сознанием, бытовым поведением, со стереотипами массовой культуры. <...> Оперируя объектами массовой культуры, в которой оригинальность вытеснена цитатой, штампом, концептуалист создает произведение, являющееся по своей природе тотальной цитатой, воспроизводящей суть того или иного явления. Концептуалист сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него «маску художественности» [10, с. 243]. Именно так представляет концептуализм современный словарь. Однако необходимо добавить, что аккумулятором «массовой культуры», ее штампов и цитат становится социалистический реализм, творческий метод, мощно доминировавший в истории России XX века.

Как пишет Д. Пригов, «для понимания творчества любого (концептуального. — О. Б.) поэта важно понимание как общего контекста культуры и традиции, так и контекста непосредственно жизненного и культурного окружения и в особенности той области, сферы, с которой непосредственно поэт диалогически взаимоотноится...» [16, с. 416]. И, как становится понятно при взгляде на объекты концептуального творчества (живописного, графического, скульптурного, литературного и др.), этим ближайшим (принципиально близким) контекстом концептуалистами избирается искусство соцреализма. Именно поэтому интересен вопрос, как приемы и стратегии соцреалистического искусства отражаются в творчестве Владимира Сорокина, что заимствует от соцреализма писатель и от чего принципиально отказывается.

По окончании Московского института нефтехимической и газовой промышленности Сорокин по специальности не работал, но занялся книжной графикой, оказался в среде московских художников-концептуалистов, стал участником многих выставок концептуалистов, которые, по его словам, и «подтолкнули [его] к занятиям прозой» [20, с. 119]. Действительно, с конца 1970-х годов, наряду с занятиями графикой (работой в качестве книжного иллюстратора), он обратился к прозе и в течение последующих лет написал ряд значимых для современной литературы повестей и романов — «Очередь» (1982–1983, 1-я публ. Париж, 1985), «Сердца четырех» (1993), «Норма» (1994), «Роман» (1994), «Тридцатая любовь Марины» (1995), «Голубое сало» (1999), «Пир» (2000), «Лед» (2002), «Путь Бро» (2004), «День опричника» (2006), «Сахарный Кремль» (2008), «Теллурия» (2023), «Манарага» (2017), «Доктор Гарин» (2021) и др., выпустил сборники рассказов, пьес, киносценарии, написал либретто.

На Западе Владимир Сорокин имеет устойчивую популярность, широко издается, пресса о его вещах чрезвычайно обширна. В России он остается «единственным представителем прозы русского концептуализма, ставшим писателем с международной известностью» (В. Руднев). В статье «Русские цветы зла» Вик. Ерофеев о Сорокине говорит так: «его предельно сгущенный текст-концентрат» состоит «из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии», «мертвое слово» Сорокина «фосфоресцирует словесной ворожкой, шаманством, мистическими глоссолалиями, глухо намекающими на существование запредельных миров» — он строит тексты «на отбросах социалистического реализма» [9, с. 5]. З. Гареев добавляет и конкретизирует: «Проза эта пестрит и просто фекалиями, и копрофагией, и каннибализмом, и некрофилией, и вообще черт-те каким фрейдизмом. Это все соцреализм, доведенный до логического своего завершения после 75-летнего «коммунистического воспитания» человека... он постоянно его «мажет» какой-нибудь гадостью почти натурально...» [5, с. 16].

Исследователи сходятся в том, что Сорокин создает псевдо-соцреалистическую прозу, эксплуатирует соцреализм с целью обновить читательское восприятие: увидеть в знакомом и привычном неожиданное и неординарное. Если отвлечься от эмоциональных эпитетов критической мысли, то можно признать, что в самом широком смысле предметом творчества Сорокина (вопреки эпатажу) остается современный человек, современное общество, современная жизнь в (более или менее) современных условиях со всеми присущими им (нам) пороками и порывами, идеями и идеалами, «страстями-мордастями» [19, с. 3]. Как пишут П. Вайль и А. Генис, «темы, затрагиваемые в книгах Сорокина, — необъятны. Это воспитание детей, студенческие проблемы, супружеская жизнь, секс, литература, футбол, музыка, национальный вопрос, конфликт «отцы — дети»...» [4, с. 189–190]. Однако принципиально важно то, что темы Сорокин-концептуалист черпает не из жизни, но из литературы. Творения Сорокина *от*-соцреалистичны и *от*-литературны.

Сорокин отражает жизнь не «реалистически-зеркально» (знакомый тезис: литература есть отражение жизни), а с «изломами» концептуального мировоззрения, в системе множественности зеркал (почти Кэрролловского «зазеркалья») современности. Или, говоря словами Д. Пригова, Сорокин отражает через «драматургию взаимоотношения предмета и языка описания» [16, с. 417], для его текстов «характерно сведение в пределах одного... текста нескольких языков... каждый из которых в пределах литературы представляет как менталитеты, так и идеологии» [16, с. 418], но «первым среди равных» неизменно оказывается соцреализм. Проще говоря, в творчестве Сорокина-концептуалиста более существен вопрос не «что» сделано, а «как» сделано, важна не столько этическая, сколько эстетическая сторона творчества. Сорокин: «Я никогда не чувствовал ничего подобного тому, что чувствует русский писатель, у меня нет никакой ответственности ни за русскую духовность, ни за русский народ, ни за будущее России. У меня есть лишь ответственность перед собой за мои тексты» [24, с. 40]. И в этом смысле Сорокин действительно «традиционный концептуалист» (по определению В. Потапова — не просто «другой», а «крайне другой» прозаик [15, с. 253]) работающий главным образом не с предметом,

а с возможностями его воплощения в искусстве (живописи, графике, литературе, кинематографии), отражающий не саму жизнь, а средства, в которых эта жизнь воплощается. «Говорящими деталями» текста Сорокина становятся не субъект или объект изображения, а язык и стиль, манера и характер повествования. Повторим, в первую очередь манера и характер соцреалистические.

В поэтике концептуализма язык и стиль — категории не индивидуально-го, а коллективного существования. Особенности индивидуальной манеры письма утрачивают свою актуальность, релевантность обретает способность выразить «стиль вообще». «Точке зрения говорящего свойственно отсутствие собственности», «индивидуальность выражается здесь не в изобретении или генерировании неповторимого и оригинального, она сводится к комбинированию заданных формулировок, беглых фраз социолоктов, маркированных лишь иногда»; «оригинальность состоит в совершенстве фальсификации, преобразования «другого», чужого — в собственное, в «свое» [26, с. 230]. И в этом смысле Сорокин способен талантливо воспроизвести, может быть, любой (чужой) стиль, сюжет, образ, идею, пафос. «Экспансия чужого» становится намеренным приемом писателя. Сорокин: «...чем отличается «нормальный» писатель от концептуалиста? Тем, что он имеет свой литературный стиль, по которому узнается читателем — как узнается Набоков или Кафка. У меня же его — раз навсегда избранного — нет. Я лишь использую различные стили и литературные приемы, оставаясь вне их. Мой стиль состоит в использовании той или иной манеры письма. ... Все мои книги — это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная с высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными» [20, с. 120–121]. Но и опять — в основе этой «коллективности» у Сорокина лежит поэтика соцреализма, его язык, стиль, идейная образность (штампы).

Основной прием в прозе Сорокина, определенный в «Русских цветах зла» Вик. Ерофеевым, — «неожиданный слом повествования». «Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соцартковский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома — но вдруг совершенно неожиданно и немотивированно происходит прагматический прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул свои носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов» [18, с. 138]. Текст (псевдо-)соцреалистический на середине его развертывания неожиданно оборачивается у Сорокина своей противоположностью — повествованием внешне от-соцреалистическим, но по сути своей анти-соцреалистическим, намеренно контрастным и сниженно игровым. Именно так Сорокин «обновляет» традиционный характер развертывания сюжета в классической русской и советской соцреалистической прозе, при этом дополняет его «неожиданным сломом повествования», чтобы «показать нелепость и внутреннюю бессодержательность идеологических построений и психологических стереотипов» [12, с. 170].

В первом своем литературном произведении — «Очереди», «романе прямой речи» [8, с. 175], Сорокин демонстрирует «комбинации» устно-речевых формул и фигур, когда очередь интересует художника не проблемно-тематически,

«не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как внелитературный полифонический монстр» [20, с. 121]. По словам А. Гениса, Сорокин отучает читателя от значительности советской проблематики, от «значительности темы» вообще, он изымает из книги «внутреннюю мысль», вычеркивает из литературы «нравственный посыл», предлагая взамен «набор формальных принципов» — «соотношение языков, распределение текстовых объемов, игру стиливых ракурсов», то есть Сорокин «занят манипуляцией повествовательными структурами за пределами их смысла» [6, с. 79]. Однако в первом сорокинском романе феномен социального советского мироустройства — в данном случае очередь (в магазин) — пока еще присутствует фоново, сохраняя связь с внешними чертами социалистической действительности, но сдвигая центр повествования с явления внешнего (социального) на уровень явления внутреннего (около-любовного сюжета). Советская действительность в романе «Очередь» еще не деформирована, хотя и представлена в неожиданном стилевом и проблемном ракурсе.

Следующим образцом «манипуляций» художника-концептуалиста «за пределами смысла» стал роман Сорокина «Сердца четырех», по рукописи попавший в финал Букеровской премии 1992 года. В романе Сорокин успешно «фальсифицирует» жанрово-стилевые особенности детективно-приключенческого жанра (весьма популярного в советское время и получившего отражение не только в литературе, но и (г. о.) в кинематографе). Прозаик воспроизводит внешние жанровые черты увлекательного советского авантюрного триллера, но лишает их конечного объяснимого смысла и ожидаемой мотивации. Используя технику соцреалистического способа повествования, писатель аннигилирует его идейно-смысловую компоненту. Герои романа (советские люди) — тринадцатилетний мальчик Сережа, старик-инвалид Генрих Иванович Штаубе, молодая женщина Ольга Владимировна Пестрецова и руководитель группы Виктор Валентинович Ребров — совершают множество убийств, описанных «с ледящими душу подробностями», в том числе убийство, кажется, нежно любимой, матери Реброва, ради того, чтобы в финале романа совершить «то ли изощренное самоубийство», то ли переход «в особое посмертное существование» [11, с. 3], когда «спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей» [23].

На внешне-событийном уровне содержание романа «Сердца четырех» находится явно «за пределами смысла». Однако критик А. Генис попытался разглядеть высший — надтекстовый — смысл романа, который бы объяснил, «зачем» было написано столь «странное и страшное» сорокинское произведение:

«Тезис Сорокина можно представить следующим образом. Раз человек — «душонка, обремененная трупом», автор освобождает душу от тела, самыми изобретательными и омерзительными способами... Своим романом Сорокин ядовито спрашивает читателя: неужели вы и правда поверили, что этот убогий фильм ужасов, называемый жизнью, есть подлинное бытие? Вы всполошились при виде бойни, которую я учинил? Где же ваша вера в вечную жизнь, в бессмертную душу? В чудо преображения?.. Души героев, наконец, освободились от «обременяющих их трупов». От них остались только сердца, иными словами — те искры Божьи, с которых все началось и которыми все

кончилось. Теперь они вернулись в мир протоматери, в бытийный океан, чтобы, приняв облик игральных костей, сыграть новый кон по правилам, известным только Богу. Роман, заполненный ложными авантюрами, фальшивыми ходами, псевдопоступками и квазистраданиями, — парафраза земной жизни человека...» [6, с. 75–76].

В концептуальном романе (напомним, принципиально и заведомо «бесмысленном» и «бесцельном») критик попытался найти смысл и цель. Однако, на наш взгляд, трактовка романа и его «идея» явно додуманы критиком и нимало не соотносятся с реальным замыслом Сорокина, который осознанно и принципиально идет по пути «позитивации негативности» (Ю. Кристева), постмордерной деиерархизации системы через опрокидывание верха и низа. Сорокин — наоборот — концептуально уходит от смысла, лишая семантики и смыслового содержания любой сюжетный ход романа, эксплуатируя *форму* советского приключенческого романа, но изымая из него содержательное наполнение, *формализуя* его, тем самым напоминая бывшему советскому читателю о ложности любых посылов соцреалистической литературы.

Своеобразную диологию представляют собой романы Сорокина «Норма» и «Роман», вышедшие одновременно, оформленные полиграфически одинаково, названия которых построены на анаграмматическом приеме (перестановке одинаковых букв: н-о-р-м-а, р-о-м-а-н). Оба сорокинских текста являют собой концептуалистскую пародию на «образцовые» формы классического русского (советского) романа, а именно романа как цепи новелл (или сборника рассказов) и романа с единым развитым сюжетом (вполне традиционного для русской литературы, например, как романы И. Тургенева).

Первая часть «Нормы» формируется привычным для классического (в данном случае — соцреалистического) романа нанизыванием коротеньких новелл-зарисовок, связанных между собой общей темой, не вполне ясной вначале, но раскрывающейся постепенно и по-сорокински неожиданно: речь идет о поедании особого продукта, называемого «нормой», а точнее — об экскрементах, поставляемых государству детскими садами в виде аккуратных, фабричным способом расфасованных в целлофан брикетов.

События романа «Норма» формируются набором известных и устойчивых (ситуативных и стилевых) клише соцреализма, которые воссоздают знакомый и привычный образ советского быта-бытия, в который органично погружены действующие лица повествования. Единственным «нарушением» знакомой соцреалистической атмосферы становится уже упомянутая «норма», к которой в границах художественного пространства романа герои относятся трепетно, священно, возвышенно. Так, в одной из последних новелл первой части герою (рабочему-строителю) в результате аварии оторвало обе руки, и, находясь в больнице, он с тоской и вожделием вспоминает об оставшейся в кармане пальто «норме». «Ничтоже сумняшеся», медицинская сестра не только с готовностью вызывается принести ему «норму», но и обещает помочь употребить ее (покормить с ложечки). Игровой комизм Сорокина со всей очевидностью основывается на «перевертыше», на эстетизации неэстетического, на позитивации негативного, на возведении в ранг идеала далеко не идеального (в прямом смысле «отхожего» объекта). Автор весело играет «в обманку»,

возводя одну иерархическую вершину взамен другой, потрясая цинизмом подмены, и ставит в тупик критиков и читателей, не принявших правила игры, в которой «дерьмо» и «норма» выступают самыми близкими языковыми синонимами. Подобно ответу на вопрос любого гражданина СССР: «Как дела? — Нормально», предполагающему сходный и тождественный вариант ответа — «Дерьмово». В языковой игре Сорокина — и тонкость восприятия литератора-филолога, и чуткость недавнего очевидца и участника событий советской действительности.

Вторая часть «Нормы» состоит из огромного числа словосочетаний с определением «нормальный» (начиная с «нормальных родов», «нормального человека» и «нормальной жизни» через «нормальный стул» и «нормальную язву» к «нормальным» Ельцину, Зюганову, Басаеву, Лебедю и др.), символизируя «нормальную» жизнь советского человека от рождения до смерти и свидетельствуя о «тотальной усредненности, полнейшем отсутствии социальных и культурных приоритетов», чрезвычайно точно характеризующих советскую и постсоветскую ситуацию [18, с. 198]. На фоне предшествующей части романа «нормальная жизнь» оказывается (или может оказаться) «дерьмовой жизнью», а события и нормы советской жизни интерпретированными с отчетливой и неизбежной инверсированностью и нескрываемой отрицательной оценочностью.

Другой роман дилогии — «Роман» — построен на привычной сюжетности действия классического русского около-тургеневского романа. Главный герой Роман — юрист по образованию, но художник по духу — оставляет доходную профессию столичного адвоката ради занятий живописью и приезжает к дяде в деревню, где неспешно проводит время в беседах, хождении в лес, охоте, рыбалке, где он влюбляется в молодую прелестную девушку Татьяну и женится на ней. Кажется, текст предстает «более утонченным» (В. Руднев) и не обещает «слома повествования». Но роман Сорокина концептуалистский, роман штампов и цитат, знакомых ходов и стратегий, языковой игры. В данном случае литературных стратегий и языковой игры не в традиции советского, но русского реалистического романа XIX века.

В первой части «Романа» едва ли не каждый мотив в развитии сюжета является обыгрыванием какого-либо фрагмента из русской литературы XIX века, из произведений А. Островского, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, К. Аксакова и демонстрирует «конец традиционного романного мышления XIX в.» [18, с. 197].

Вторая часть романа более «изысканна» в жанровом отношении: здесь появляются вставные новеллы, роман в письмах, фрагменты стихов и песен, причем нередко стихов и песен советских, т. е. слагается некий коллаж на тему «интертекста», заканчивающийся «абракадаброй», символизирующей «конец русского романа и всякого художественного письма вообще» [18, с. 196–197]. Финальная фраза романа Сорокина — «Роман умер» — заведомо дихотомична: в конкретно фабульной ситуации умер герой, в переносно-обобщенном смысле умер жанр традиционного русского романа [более детальный анализ романа «Роман» см.: 3].

От романа к роману Сорокин талантливо имитировал чужой стиль, чужое письмо, чужой роман. Потому появление сорокинского романа «Голубое сало»

(1999) было отмечено в прессе большой и шумной «судебно-рекламной» кампанией — роман стал причиной первого конфликта по вопросам авторского права в русском Интернете [7]. Что же касается самого текста, то по наблюдению Л. Пирогова [13, с. 10], «в «Голубом салe» виднеется фермент анонсированного когда-то эпического полотна под названием «Концерт» — именно «концерты» и устраивал Сорокин в современной русской прозе перестроечного времени.

В «Голубом салe» Сорокин по-прежнему следует своим творческим принципам: его роман не отражает действительность, а уходит от нее: «...литературная ткань этого романа сродни сну <...> читать «Голубое сало» — все равно что смотреть чужой сон» [6, с. 78–79]. В нем нет последовательности, повествовательной логики, бурный захватывающий сюжет лишен какой-либо связности. «Отдельные куски, пародирующие самые разные стили и жанры, с трудом лепятся друг к другу» [6, с. 79]. Уже ставшие привычными у Сорокина сцены насилия перемежаются эпизодами каннибализма.

«Голубое сало» — центральный герой романа, этот образ соединяет в себе все временные сферы книги, но «чем больше мы о нем [голубом салe. — О. Б.] узнаем, тем меньше понимаем, зачем оно нужно»:

«Сперва нам подробно рассказывают, как его добывают. Голубое сало — квинтэссенция литературного процесса. Его получают из тел писателей-клонов, которых специально для этой цели выращивают в особом питомнике. Таким образом, русская литература в сорокинском кошмаре — последнее полезное ископаемое развалившейся империи. Такой ход дает возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет, — блестящие стилизации под классиков. Важно, впрочем, заметить, что эти инвалиды российской словесности не играют никакой роли в сюжете. Они — отходы производства. Сорокин говорит: то, что двести лет казалось нам целью — литература, на самом деле — средство, но непонятно — чего. Весь <...> роман нам объясняют, что с голубым салом делают, но не говорят — зачем... роман Сорокина написан на хорошо знакомых его читателю руинах семантики: он рассказывает «как», не говоря «что»...» [6, с. 80]. В романе «Голубое сало» Сорокин по-прежнему «играет» со стилями, с языком, с литературными и жизненными формулами, находясь «за пределами их смысла» и намеренно уходя от последнего. Если в предшествующем романе Сорокина «Роман» «роман умер», то теперь и литераторы тоже оказываются мертвецами-клонами, странными источниками «голубого сала», когда в самом названии продукта голубизна и высота духа смыкается с плотскостью и низменностью физиологической природы (сала, жира, животной, а не духовной пищи).

Следующий роман Сорокина «Пир» стал номинантом премии «Национальный бестселлер» за 2000 год. Сорокин: «Это первая сознательная книга о еде, о процессе еды, о метафизике еды вообще. Если в предыдущих книгах я только касался этой проблемы, то «Пир» — первая книга, сознательно посвященная только этому вопросу. Она состоит из новелл, которые так или иначе связаны с темой еды...» [25]. Причиной обращения к данной теме, по Сорокину, стало то обстоятельство, что «еду игнорировали и философия, и русская литература» [25]. Вслед за «Голубым салом» природа пищи не-духовной, а плотской овладевает Сорокиным, и писатель экспериментирует: пишет роман с заве-

домо «обратной» векторной направленностью в отношении к традиционной русской литературе. Дух намеренно заменяется плотью, сердце — желудком. Последний эстетизируется и идеализируется.

Повествование в «Пире» носит отчетливо игровой характер. «Риторический антигуманизм» романа Сорокина (несвойственный традиции русской литературы) не перестает быть пугающим (новелла «Настя») и по-прежнему основывается на осознанных и принципиальных этических «перевертышах», на «позитивации негативного», когда минус меняется местами с плюсом. Роман «Пир» не демонстрирует «нового поворота» в обесмысливании текста Сорокина и его семантического наполнения, литературный проект писателя выглядит достаточно последовательным, но формалистически более отточенным. По словам Л. Рубинштейна, «это не новая книга, это еще одна книга», которая изобилует узнаваемыми сорокинскими мотивами и приемами, являя собой «краткий путеводитель по Сорокину» [17].

Однако даже в «повторяемости приема» у Сорокина просматривается его позиция, философия неисчерпаемости приема и неисчерпанности постмодернизма: «В постмодернизме нет механизма исчерпанности, по-моему, он в нем просто не заложен, мне кажется, постмодернизм переживет все, что о нем говорят... он не будет развиваться, ему уже некуда развиваться. Но мне кажется, что он надолго, потому что постмодернизм — это не процесс, это состояние: в нем нет динамики... И очень может быть, что <...> век процессов уже завершился — а то, что будет потом, будет время состояний...» [19, с. 3]. Приведенные слова в значительной мере приложимы и к самому Сорокину — последующие романы писателя не столько демонстрируют развитие приема (приемов), сколько оттачивание филигранности композиционного, сюжетного, персонажного, ситуационного, языкового (и др.) мастерства. Свидетельством и доказательством тому становится роман Сорокина «Лед».

В основе сюжета романа «Лед» лежит мифо-представление о Божественном Свете, породившем мироздание, но в недрах которого произошел сбой («ошибка»), в результате чего возникла планета Земля, поглотившая небесные лучи-кванты и ставшая родиной «мертвецов»: «Абсолютное большинство людей на нашей земле — ходячие мертвецы. Они рождаются мертвыми, женятся на мертвых, умирают; их мертвые дети рожают новых мертвецов, — и так из века в век» [22]. Сорокин, который «умертвил» ранее смысл, литературу, жанр, роль писателя, человека, душу (и др.) в новом романе заговорил об ошибке в творении планеты Земля и, соответственно, всех ее обитателей.

Спасением для 23 000 «живых», но до времени «спящих» людей земляноквантов, способных слышать и *говорить сердцем*, может стать лед — «лед, посланный нам Космосом, для пробуждения живых». «И когда нас станет двадцать три тысячи, сердца наши двадцать три раза произнесут двадцать три сердечных слова и мы превратимся в Вечные и Изначальные Лучи Света. А <...> мертвый мир рассыплется. И от него не останется НИЧЕГО». События «пробуждения спящих» землян и обретения ими Света и составляют сюжет роман Сорокина.

По поводу «Льда» в интервью Б. Соколову автор сказал: ««Лед» — это реакция на разочарование в современном интеллектуализме. Цивилизация разрушает. Люди как-то теряют себя. Они становятся фигурами внешних технологий

во всем, начиная от еды и кончая любовью. Ощущается тоска по первичному, по непосредственному. Мы живем в паутине опосредованности. Я вспоминаю своего дедушку. Очень немногие сегодня способны говорить сердцем. И есть тоска по утраченному раю. А рай — это непосредственность. «Лед» — это не роман о тоталитаризме, а роман о поисках утраченного духовного рая» [21]. И к сказанному добавляет, что это его «первый роман, в котором доминирует смысл, а не стиль» [21].

Действительно, «привыкшим» к стиливым имитациям и константным приемам Сорокина критикам показалось необычным строго сюжетное повествование, в котором, к тому же, отчетливо просматривалась авторская идея («смысл»), которой (–ого) были осознанно и намеренно лишены его предшествующие концептуальные тексты. Неслучайно Д. Бавильский оценил «Лед» как «по сути» «первый самостоятельный (т. е. собственно сорокинский. — О. Б.) роман, исполненный в новом статусе» [1], т. е. писателя, художника, а не скриптора и не имитатора. Однако изменился ли Сорокин? Изменил себе?

Роман «Лед» состоит из четырех частей. Первая представляет собой ярко вычерченное сюжетное повествование, сделанное по схеме соцреалистических «Сердец четырех» (криминально-детективное и не мотивированное повествование, находящееся «за пределами смысла»), связанное с пробуждением трех спящих сердец — Урала, Диар и Мохо. Вторая часть являет собой раскрытие «смысла» первой части и дается в виде рассказа-монолога Храм о собственной судьбе и судьбе «живых» людей-лучей, пробуждающихся от(о) сна. Этой частью (фактически) исчерпывается *сюжет* романа, т. к. действия героев обретают необходимую мотивацию, сюжетные перипетии облекаются «в смысл». Неслучайно Д. Бавильский говорит о «необязательности» двух последних частей романа [1]. Третья часть — своеобразный эпилог, далеко отстоящий по времени от сюжетных глав романа, отнесенный в будущее и составленный из 16 персональных отзывов «первых пользователей оздоровительной системы «LED»». В этой части Сорокин демонстрирует возможности рече-стилевой имитации индивидуализированных характеров, обнаруживший себя еще в его ранней «Очереди». Наконец, четвертая часть — миниатюрная зарисовка, выдержанная в реалистически лиризованных тонах, об утреннем пробуждении белокурого малыша и начале нового дня.

На первый взгляд кажется, что «Лед» Сорокина действительно новое повествование, выполненное в новой для писателя манере и порождающее новое представление об эволюции художника. И на уровне текста, и в интервью Сорокин настоятельно «рекомендует» («заставляет») прочесть роман именно так, в «новом» — «смысловом» — ключе. Однако на деле концептуалист Сорокин и в этом романе остается верен себе и своим приемам, только проделывает это более виртуозно, чем прежде, имитирует сюжетный текст и мистифицирует не только доверчивых читателей, но и (не)доверчивых критиков. Игра Сорокина продолжается, только предметом игры становится (преимущественно) не чужой текст, а свой собственный — сорокинский. Экспансия чужого стиля подменяется имитацией собственного, писатель осознанно повторяет себя, намеренно возвращается к собственным текстам, как бы демонстрируя «само-рефлексию» и «самоповтор», а через них и «самоиронию».

Как уже отмечалось, первая часть романа, исполненная с рядом «тайных» знаков, чисел, непонятных слов, необъяснимых поступков и переживаний героев, представляет собой авантюрно-приключенческое повествование и ориентирована на уже написанные «Сердца четырех». Каждая глава первой части имеет свое название — «Брат Урал», «Мэр», «Диар» и др., многие из которых помимо названия имеют и свой код: например, глава «Брат Урал» имеет номерной знак «23.42», «Диар» — «8.07», «Крысиное дерьмо» — «03.19», одни из которых напоминают даты, другие — время, третьи складываются из магического (для романа) числа 23 и длительности «сердечного сеанса» — 42 мин. Однако, кажется, для автора романа это не имеет существенного значения: он играет в эти цифры «концептуально», не вкладывая особенного смысла, кроме необходимости заинтериговать читателя (и вновь уйти от смысла и значения).

Интригующая скрупулезность «оцифрованных» глав усугубляется точностью адресов, по которым направляются герои и детальностью в описании внешности различных персонажей, представляемых «афишным» (драматургическим) способом. Однако «точность» Сорокина мнимая. Ибо уже в первом адресе значится: «Подмосковье. Мытищи. Силикатная ул., д. 4, стр. 2.», где сокращение «стр.» вместо более привычного «д.» (т. е. дом) может быть сокращением от «строения», т. к. речь идет о зданиях склада «Мособлтелфонтреста» или (что еще вернее) веселой мистификацией автора (от страницы).

В том же ряду оказываются и детально (драматургически) «точные» портреты героев:

«Уранов: 30 лет, высокий, узкоплечий, лицо худощавое, умное, бежевый плащ.

Рутман: 21 год, среднего роста, худая, плоскогрудая, гибкая, лицо бледное, непримечательное, темно-синяя куртка, черные кожаные штаны.

Горбовец: 54 года, бородатый, невысокий, коренастый, жилистые крестьянские руки, грудь колесом, грубое лицо, темно-желтая дубленка.»

Характеристики персонажей на первый взгляд действительно даются детализировано и подробно, но на самом деле они далеки от основного «смысла» (= «замысла» и «идеи») романа, т. к. не содержат указания на доминантные признаки «живых людей» — светлые волосы и голубые глаза, что в последствии будет неоднократно обыгрываться автором. Сорокин намерено утаивает существенное, отвлекая внимание на незначительное.

Игровое начало видится и в том, что первое (до ремарочного представления) появление Рутман связано с мистификацией «пола»: «Уранов и Рутман вылезли из машины...», где «ж.р.» Рутман сознательно замаскирован «м.р.» Уранова и множественным числом.

Авторская игра обнаруживает себя и в обращении героев друг к другу: «Ром, давай ты. Мне уже давно не везет» или «Ром, еще, но точнее», где звательная форма «Ром» может быть воспринята как разговорно-речевая от имени Рома. Однако в последующем становится ясно, что героя зовут именно Ром, а не Рома (заставляя читателя вкладывать в этимологию имени дополнительную семантизацию).

Примерно в том же интригующе-игровом ключе решается и вопрос появления «сердечного имени» у «выстукиваемого» Юры: на требование «На-

зови имя! Назови имя! Назови имя!» избитый и теряющий сознание герой хрипит нечто невразумительное, в котором его мучители слышат — «Урал», в звуковом отношении явно соотносимое с «Юра». То есть «сердечное» имя Урал конструируется Сорокиным на допущении двусмысленности — подлинно «нутряного» имени Урал или звуковой «ослышки» от имени Юра. Праведное и неправедное смыкаются, истинное и ложное взаимопересекаются.

Фраза «Я Мэр» вошедшей в палату к Уралу незнакомой женщины находит ироничный отклик, предусмотренный автором: «Мэр? Чего?». Об осознанности предложенной игры (основанной на полной звуковой и графической омонимии русских и «иностранных» слов) в данном случае может свидетельствовать способ представления персонажа. Если в предшествующих главах автор сразу называл имена (фамилии) героев: «Горобец налег на ворота <...> Уранов и Рутман вылезли из машины», то в случае с Мэр автор говорит: «Вошла женщина в белом махровом халате <...>» (выд. автором. — О. Б.), и только за этим следует «диалог непонимания» между Уралом и Мэр. Очевидно, что вместо представления «Я Мэр» для ясности текста могла бы звучать фраза «Меня зовут Мэр», а само имя могло бы быть видоизменено, но это не входило в задачу автора. Именно игра, запланированное недопонимание (между героями, между текстом и читателем), сплошная мистификация выдвигаются Сорокиным на первый план, обнаруживая ироническое восприятие автором им продуцируемого текста. Сходная по сути и по форме ситуация имеет место и с героем по имени Вор, и с героиней по имени Храм. Во всех трех случаях иронический эффект основан на абсолютной омонимии слов, на совпадении их звукообразов.

Наконец, в «сердечном» имени Али Николаевой все также просматривается игровое начало. Хорошо владеющий английским языком Сорокин легко вкрапляет его в текст: единственную (среди пробужденных в первой главе) представительницу прекрасного пола он наделяет именем Диар (т. е. англ. «dear», «дорогая»), что угадывается в «изустных» (воспринимаемых «на слух») обращениях к ней: «Здравствуй, Диар». Возможность двоякого восприятия имени героини воспринимается иронично.

Вторая глава романа, как уже было отмечено, раскрывает не вполне ясные до этого мотивы поведения «сердечных» героев и представляет собой монолог-рассказ старшей представительницы «живых», носящей имя Храм, знающей все 23 «главные» слова. Храм излагает историю своей жизни и пробуждения от сна, рассказывает об активистах «сердечного» движения, о таинственных свойствах Небесного Льда и о счастье приобщения к «кругу» 23 000 людей-лучей. Героиня вместе со своими (уже разбужденными или еще только пробуждающимися) «братьями и сестрами» жаждет «дожить до Великого Преображения» и достичь «Света Изначального».

Кажется, что постепенно выкристаллизовывающийся из опрощенного просторечия высокий слог речи Храм становится свидетельством ее возвышенной романтичности и стойкой преданности идеалам «ледового» движения, говорит о значимости и значительности ее Дела, демонстрирует подлинное стремление пробудить «мертвых» к «новой жизни». Именно это имеет в виду О. Постнов, когда пишет о соотнесенности «эволюции речи» с «эволюцией персонажа» [14].

Однако и в данном случае Сорокин, на наш взгляд, только играет: заставляет увлечься «высокой» абстрактной идеей и отвлечься от «низкой» конкретики ее осуществления. Автор на рече-стилевом уровне виртуозно обосновывает и поддерживает представление о «высокости» целей и задач по сути революционного (т. е. обновляющего) движения, но при этом мастерски вуалирует (и дезавуирует) его оборотную (оборотническую) античеловеческую сущность. Верх и низ вновь изменили свою привычную локацию.

Сигналы «не-настоящности» идеала и его искателей-носителей в романе Сорокина не назойливы, но неумолимы. Уже первый (и центральный) образ романа — образ льда — становится свидетельством двойственной сущности «сердечных» героев: «сердце» и «лед» на ассоциативном уровне вызывают образ «ледяного сердца», например, сердца Кая из сказки Г.-Х. Андресена «Снежная королева», или шире — ««сердца изо льда» у людей, не склонных ни к сочувствию, ни к милосердию» [2, с. 146].

Технически выверенная стиливая метаморфоза не отражает реально текущего процесса: искусность слога прикрывает искусственность ситуации, порождая игровую поэтику, диктующую восприятие происходящего «с точностью до наоборот». К тому же метаморфоза-трансформация речи персонажей происходит не однажды: если вначале происходит перерастание утрированно разговорного («низкого») слога в высокий, то уже вскоре высокий («живой») слог героини Храм незаметно превращается в почти протокольный отчет, осознанно стилизованный под аскетично-сдержанную речь революционных демократов или демократствующих революционеров, а в конце монолога и вообще сбивается на телеграфно-пунктирное (хронометражное) перечисление основных событий советского времени — 1960-х, 70-х, 80-х, 90-х годов.

Например:

«До 1936 года мы организовывали отдельные экспедиции. И проводили их тайно. Каждый раз мы нанимали сибиряков, они шли по болотам до места падения, в тяжелейших условиях выпиливали лед, доставляли его в тайное место. Там их ждали офицеры НКВД. Лед доставляли на вокзал, и в холодильнике, как ценный груз, он отправлялся в Москву. Доставить его за границу было гораздо легче. Но такой способ был крайне рискованным и ненадежным. Две экспедиции просто исчезли, в другой раз нам подсунули обыкновенный лед. Я решил радикально изменить способ доставки льда. По моей инициативе <...>» и т. д.

Или:

«Умерли Андропов и Черненко.

Пришел Горбачев.

Началась эпоха Гласности и Перестройки.

СССР стал разваливаться. Был упразднен СЭВ. И почти сразу умер Леч. Это была большая потеря для нас. Наши сердца горячо простились с великим Леч. Для братства он сделал очень много». Помимо хроникерского изложения-перечисления важнейших событий в стране и комично срощенного с ним некролога на смерть соратника («большая потеря», «наши сердца», «горячо простились», «сделал <...> много»), в приведенной цитате явно ощутима авторская ироническая игра: поставив рядом слова «умер Ле...» и «великий Ле...» Сорокин однозначно породил

«дочернюю» ассоциацию с оформившимися в крылатый советский фразеологизм строками «Ленин и теперь живее всех живых».

Таким образом, легко трансформирующаяся речь Храм становится не свидетельством эволюции образа, ее социальной идентичности, а знаком театрално-масочного «перевоплощения» персонажа. Отсюда столь подробное и детальное описание сцен одевания, переодевания, собирания, подготовки (и др.) героини. Песенно-сказочные обороты речи, интонационный рисунок (обилие восклицаний), словесные инверсии («накрасили они...», «встала я...»), стилистически окрашенный союз «да» («из шкафов да комодов»), парцелированные предложения («...повынимали... И разложили.»), прилагательные с уменьшительно-ласкательными суффиксами («коротенькие», «хорошенькие», «беленькую»), лексико-семантический словарь («кружева», «жемчуга») — все это свидетельство не «жизни», а «сказки», не реальности, а театральности, не нового романа Сорокина, а нового этапа его романной игры.

В связи с трансформацией слова героини важно обратить внимание на изменение образно-метафорического ряда в ее речи. От «раннего» народно-крестьянского и броско яркого сравнения с «окороком»: «И сперва беспокойно так стало, непонятно все, будто меня подвесили, как окорок в погреб», — Храм переходит в последующем к нейтрально-литературному сравниванию себя с куклой. Посредством языка Сорокин обнаруживает процесс редукции субъективного сознания Храм (одной из центральных героинь повествования), аннигиляции личностной компоненты ее образа, низведения его до механически безжизненного (нейтрально кукольного) воплощения.

До определенного момента «скрываемая» автором двойственная (масочная) природа «пробужденных» людей к финалу, а точнее к моменту сюжетной исчерпанности повествования (конец второй части), начинает яснее обнаруживать себя в образах сорокинских героев. Так, психологический диссонанс внешней (портретной) и внутренней (нравственной) характеристики персонажа дает себя знать через образ Уф.

«Брат Уф, обретенный в конце семидесятых в Ленинграде, за два года сумел сделать фантастическую карьеру: от доцента инженерно-экономического института до вице-премьера в российском правительстве. Он руководил экономическими реформами и приватизацией государственной собственности. Продажа сотен заводов и фабрик шла через руки Уф. Практически в первой половине 90-х он был хозяином недвижимости России». Биографические сведения об Уф дополняются конкретными чертами внешности героя («рыжий» с «веснушчатými руками»), пробуждая сатирическую аллюзию к реальной персоне. Контраст между восхищением и преклонением перед «кумиром» Храм и тем образом-впечатлением, которое рисует автор: «серо-синие глаза» (двойное ударное «и» порождает впечатление колкости и болевой остроты глаз), «маленький упрямый рот», «пронзительный взгляд», «небольшое (! — О. Б.), но неистовое сердце» — отражает скрытое противоречие между благородством помыслов и «столь эгоистичной» натурой прямо не названного, но для советского (и постсоветского) читателя явно узнаваемого человека (исторического лица).

За мягкой искусственностью речи, поверхностным благородством жестокости нравов и мнимой возвышенностью псевдоидеалов в образах «сердечных» активистов автором скрываются (а потом вскрываются) поистине ледяные (или каменные) сердца и мертвые (кукольные) души. Однако Сорокин не развенчивает и не порицает героев, а играет с этими куклами, без какой-либо тенденции доводя повествование до сюжетного конца. Обращение с депсихологизированными персонажами как с актерскими масками знаменует игровую нейтральность авторского отношения к происходящему, демонстрирует намеренную несерьезность и немаркированность авторской оценки, неучастия автора в судьбе его героев.

Подход к тексту как к игре позволяет Сорокину в буквальном смысле раскрывать и реализовывать метафору. На угрозу следователя «Не подпишешь — пойдешь на тот свет» героиня «не шутя» отвечает: «Цель моей жизни — пойти на тот свет» с уточнением «На Наш Свет...» В прямолинейности и непосредственности высказывания этой мысли — с одной стороны, отражение конкретной цели «проснувшихся», с другой — ироническая игра автора в слова и со словами (в данном случае — с устойчивым фразеологизмом со значением «умереть»). Сорокин переводит фигуральное в буквальное, референциальное в риторическое.

В зеркале языковой игры двусмысленно прочитывается и фразеологизм «умереть от счастья». Фигуральное, переносно-метафорическое высказывание героини «я просто умерла от счастья» буквально реализуется в тексте и становится сигналом переворота героини, перехода ее из одного состояния в другое, превращения одушевленного субъекта в неодушевленный объект: Вари в Храм, простой девушки в красивую куклу.

Третья часть, как уже говорилось, представляет собой «инструкцию по эксплуатации оздоровительного комплекса «LED»» и имитацию 16 отзывов из числа первых 230 пользователей предлагаемой системы, способной в домашних условиях разбудить сердца «мертвецов». Автор по правилам избранной им словесно-стилевой игры через особенности речи персонажей блестяще репродуцирует характер, наделяя каждый из них уникально-личностными чертами и свойствами. Если вернуться к мысли о самопародировании писателя, к установлению связи романа «Лед» с предшествующими его текстами, то высокий уровень рече-стилевой и словесно-языковой стилизации может быть сравним только с «Очередью» Сорокина. «Противоречие» между малым жанровым объемом отзыва-предложения и высокой степенью личностно-субъективной персонажной стилизации-имитации столь разительно, что провоцирует ощущение анекдотической масочности (по характеру малости жанра и по уровню выписанности отдельной характерологической детали), т. е. симулятивности (текста и отраженной в нем реальности) и комико-иронической игры (как основного принципа его организации).

На первый взгляд вызывает смущение количество глав в романе: статичность числа 4 и некоторая тяжеловесность четырех-главой композиции. Однако, как показывают наблюдения, и на уровне формально-композиционном Сорокин выдерживает последовательность, соответствующую основному (игровому) замыслу романа. Первая, вторая и третья главы построены каждая

по своему канону (авантюрный детектив, монолог-исповедь и книга отзывов и предложений), но все они намеренно и отчетливо игровые, сконструированные и сделанные согласно закону жанра. Что же касается четвертой части, то она опосредована поэтикой не условно-игровой, а реалистической прозы.

Вся четвертая часть формируется привычными (каждодневными и обыкновенными) действиями ребенка, проснувшегося утром: пробуждение после ночного сна (вместе с «плюшевым динозавром») от пробившегося через окно луча солнца, чтение оставленной матерью записки («Скоро приду»), туалет, умывание и чистка зубов (с баловством под струей воды), ответ на телефонный звонок, выглядывание в окно на звуки собачьего лая, игра с динозавриками и трансформерами. Единственное, выбившееся из привычного мира, обстоятельство — появление в углу комнаты «синей картонной коробки с большой белой надписью «LED»» и находящегося в ней — «единственного сегмента льда».

По словам О. Постнова, «утро из жизни маленького мальчика <...> существа, чье незнание столь восхитительно и невинно, превращает в конце концов сложную конструкцию текста в литературу» [14]. Однако, на наш взгляд, именно наличие четвертой главы, стержень которой составляет непосредственная и живая игра ребенка со льдом, акцентирует кукольную условность и игровую театральность первых трех частей. Тем самым четвертая глава противопоставляется трем первым, и композиционная структура романа Сорокина оказывается зафиксированной не статикой числа «4», а динамикой суммы «3 + 1».

Завершая разговор о романе Сорокина «Лед», можно утверждать, что он стал еще одной мистификацией автора, сложенной из жанрового самоповтора («Сердца четырех» и «Очередь»), из обращения к уже опробованным и отработанным техническим приемам (прежде всего стилизация и поэтика игры), из сплошного и намеренного интертекстуального фона, ориентированного на литературу соцреализма (в первую очередь) и традиционного русского романа XIX века. Однако пугающую ноту роману «Лед» порождает настойчивый повтор числа 23 в рассмотренном романе. Как ни парадоксально, одним из самых близких праисточников этого числа могут оказаться 23 ступени ипатьевского дома, 23 ступени, по которым, как известно, семья последнего российского императора спустилась в подвал к месту расстрела. И если это так, то литературные игры Сорокина, кажется, достигают циничного предела, чуждого не только русской литературе, но и русской ментальности. Впрочем, этиология числа 23 может быть у Сорокина и иной, случайной. Для писателя-концептуалиста изначально сняты все нравственные границы, о чем сам прозаик говорил не раз. Случайность обретает статус закономерности.

В последующих романах Сорокин фактически вновь и вновь проигрывает (отыгрывает) уже знакомые приемы и ходы, находя для них новые тематические ниши, в основном ориентированные на эстетику и практику советского соцреалистического романа. От текста к тексту Сорокин «старые» кубики складывает в ином порядке, создавая видимость новой конструкции: всякий раз формируя еще один пример концептуалистского текста, который, по словам прозаика, эксплицирует философию неисчерпаемости и должен стать классическим образцом (пост)литературы кон. XX — нач. XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бавильский Д. Голем, русская версия. URL: www.rus.ru/krug/20020402.bavil.html (дата обращения: 10.05.2023)
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / пер. с нем. М.: Республика, 1996. 332 с.
3. Богданова О. В. Роман умер. Да здравствует роман // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2014. № 3–4.
4. Вайль П., Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятого // Звезда. 1994. № 4. С. 186–194.
5. Гареев З. Они не требуют, чтобы их читали // Огонек. 1993. № 1. С. 16.
6. Генис А. Чужь и жидо // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 245 с.
7. Голубое сало. URL: <http://www.guelman.ru>
8. Добренко Е. Преодоление идеологии. Заметки о соц-арте // Волга. 1990. № 11. С. 170–175.
9. Ерофеев В. Русские цветы зла // Московские новости. 1993. № 26. 27 июня. С. 5.
10. Краткий словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1988. 223 с.
11. Кузнецов И. Жидкая мать, или Оранжерея для уродов // Литературная газета. 1994. № 11. 16 марта. С. 3.
12. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. Минск: Экономпресс, 1998. 232 с.
13. Пирогов Л. Приятного аппетита! // Литературная газета. 1999. 14–20 июля. С. 10.
14. Постнов О. Дневник писателя // www.russ.ru/krug/20020408_postn.html (дата обращения: 10.05.2023)
15. Потапов В. На выходе из «андеграунда» // Новый мир. 1989. № 10. С. 250–253.
16. Пригов Д. Что надо знать // Молодая поэзия-89. Стихи. Статьи. Тексты. М.: Советский писатель, 1989. 508 с.
17. Рубинштейн Л. Авторская колонка Льва Рубинштейна. URL: http://www.arcadia.ru/content/books_rubinstein (дата обращения: 10.05.2023)
18. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1997. — 380 с.
19. Сорокин В. «Насилие над человеком — это феномен, который меня всегда притягивал...» / Интервью с Т. Восковой // Русский журнал. 1998. 3 апреля. С. 3.
20. Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. — М.: Русслит, 1992. 126 с.
21. Сорокин В. Интервью с Б. Соколовым. URL: www.gpni.ru (дата обращения: 10.05.2023)
22. Сорокин В. Лед. М.: Ad Marginem, 2002. 814 с.
23. Сорокин В. Сердца четырех // Конец века: альм. М., 1994. 524 с.
24. Сорокин В. Г., Сорокин В. В. Образ без подобия / Беседу ведет Л. Карахан // Искусство кино. 1994. № 6. С. 40.
25. Сорокин В., Смирнов И. Диалог о еде. URL: <http://www.guelman.ru> (дата обращения: 10.05.2023)
26. Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 230–242.