

четкове, Ю. Прокушеве, О. Шестинском и др. Стихи С. переведены на мн. европейские яз., на арабский (у поэта есть большой стихотворный цикл «**Древняя песнь Иордана**»), японский и хинди.

Соч.: Мечта. Челябинск, 1960; Мне Россия сердце подарила. Челябинск, 1962; Я не знаю покоя. Челябинск, 1962; Ручное солнце. М., 1963; Лирика. Челябинск, 1966; Библиотечка избранной лирики. Валентин Сорокин. М., 1966; Разговор с любимой. Саратов, 1968; Голубые перевалы. М., 1970, Проплывают облака. М., 1971; За журавлиным голосом. М., 1972; Клик. М., 1973; Огонь. М., 1973; Грустят березы. М., 1974; Признание. М., 1974; Багряные соловьи. М., 1976; Озерная сторона. М., 1976; Плывающий Марс. М., 1977; Избранное. М., 1978; Я шел к тебе. Челябинск, 1979; Лирика. М., 1979; Первый ветер. Уфа, 1981; Хочу быть ветром. М., 1982; Посвящение: избранное. М., 1982; Посреди холма. М., 1983; Лирика. М., 1986; Благодарение. Поэт о поэтах: Портреты писателей, очерки, литературная критика. М., 1986; Я помню. М., 1987; Обещание. М., 1989; Будь со мной. М., 1996; Лицо. Оренбург, 1997; Басни и сказы про ельцинские проказы. М., 1997; Крест поэта. М., 1998; Бессмертный маршал. М., 2000; Ратный миг. М., 2000; Очерки: кн. 1: Обида и боль; кн. 2: Отстаньте от нас!.. М., 2002; Голос любви. Челябинск, 2003; Биллы и дебилы: роман в ярких документальных рассказах. М., 2003.

Лит.: Денисова И. Крылатая правда // Огонек. 1969. № 17; Макаров А. Эстафета поколений. Непокой молодости // Во глубине России. М., 1973. С. 353–357; Поделков С. Читая жизнь // Лит. Россия. 1973. 4 мая; Цыбин В. Песенная биография времени // Лит. Россия. 1974. 24 мая; Кузин Н. «В просверках огней и соловьев...» // Поэзия рабочего Урала. М., 1974; Макаров А. Критик и писатель. М., 1974; Богданов В. По ступеням зрелости // Наш современник. 1975. № 12; Калугин В. Не лирикой единой // Волга. 1977. № 7; Муссалитин В. Верность времени // Книжное обозрение. М., 1977. 1 июля; Кочетков В. Перепутье // В. Кочетков. Люди и судьбы. М., 1977; Рымашевский В. Вечное, как солнце, ремесло... // Лит. обозрение. 1977. № 10; Ханбеков Л. Выбираю бой. Штрихи к творческому портрету Валентина Сорокина. Челябинск, 1980; Филиппов А. Серебряные струны Зилаира // Востребованные времена. Уфа, 1999; Белозерцев А. Сердце матери // Свет материнских глаз. Челябинск, 2001; Числов М. Жизнь поэта — крест поэта // Москва. 2000. № 10; Валеев Р. Первый среди друзей // Челябинский рабочий. 2001. 25 июля; Вилинский О. «Мне Россия сердце подарила...» // Магнитогорский металл. 2001. 4 окт.; Числов М. Поэзия божественная суть // Российский писатель. 2002. № 2; Сычева Л. Тайна поэта. Документальная повесть-размышление о жизни и творчестве. Челябинск, 2002; Голубничий И. Любовь, родина, борьба // Московский литератор. 2003. № 14; Крупин М. Последняя звезда // Лит. Россия. 2003. № 47.

Л. А. Сычева



В. Г. Сорокин

СОРОКИН Владимир Георгиевич [7.8.1955, пос. Быково Московской обл.] — прозаик, драматург, киносценарист.

Окончив в 1977 Московский ин-т нефтехимической и газовой промышленности им. Губкина, будучи инженером-технологом, С. по специальности не работал, занимался книжной графикой (создавал обложки для книг), живописью, был участником многочисленных выставок концептуального искусства.

С. признавался: «В середине 70-х я попал в среду московского худож. андеграунда, в круг концептуалистов — Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соц-арта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал исторический и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым — футуристами, дадаистами, обэриутами. А тут вдруг увидел, что наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса. Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня к занятиям прозой» («Автопортрет»).

С 1978 С. обращается к прозе. Первая публикация — роман «**Очередь**» (Париж: Синтаксис, 1985). Далее романы — «**Сердца четырех**» (1993), «**Норма**» (1994), «**Роман**» (1994), «**Тридцатая любовь**

Марины» (1995), **«Голубое сало»** (1999), **«Пир»** (2000), **«Лед»** (2002), сборники рассказов, пьес, киносценарии.

С.— представитель московской концептуальной школы в прозаических жанрах, работающий не с предметом, а с возможностями его воплощения в искусстве (живописи, графике, лит-ре, кинематографии), отражающий не саму жизнь, а средства, в которых эта жизнь может быть воплощена. «Говорящими» деталями текста С. становятся не субъект или объект изображения, а язык и стиль, манера и характер повествования, причем не индивидуализированные, не оригинальные и неповторимые, а чужие: «индивидуальность здесь <...> сводится к комбинированию заданных формулировок, беглых фраз социолектов, маркированных лишь иногда <...> оригинальность состоит в совершенстве фальсификации, преобразования „другого“, чужого — в собственное, в „свое“» (Ханзен-Лёве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // НЛО. 1997. № 25).

С.— непревзойденный «комбинатор» и «фальсификатор», способный талантливо воспроизвести чужой стиль, сюжет, образ, идею, пафос: «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 пластинами, начиная с высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными» («Автопортрет»).

Основной прием в прозе С.— «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 своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов» (В. Руднев).

В рассказах и романах С. мастерски «имитирует» традиционный характер разветвления сюжета в классической русской и советской соцреалистической прозе, дополняя его «словом повествования», с целью обнаружить бессодержательность идеологических стереотипов и традиционно-лит. построений. С. отучает читателя от значимости темы, изымает из повествования «внутреннюю мысль», вычеркивает из лит-ры «нравст-

венный посыл», предлагая взамен набор формальных принципов, т. е. «автор занят манипуляцией повествовательными структурами за пределами их смысла» (А. Генис). Так, в «Сердцах четырех», по рукописи попавшей в финал Буковской премии 1992, С. талантливо «фальсифицирует» жанровые особенности детективно-приключенческого способа повествования, воспроизводит черты увлекательного авантюрного триллера, но целиком лишает их конечного (привычно понятного и объяснимого) смысла. Роман представляет собой цепь ужасных «приключений» Союза Четырех («сердец четырех») героев, которые совершают насилия, преступления, злодеяния, сами подвергаются унижениям, надругательствам, испытаниям ради некоей, кажется, высокой и значительной, достигаемой в финале, но известной только им цели. Герои романа совершают множество убийств ради того, чтобы в финале романа их сердца были спрессованы в кубики и маркированы по принципу игральные костей. Роман перенасыщен действием, но смысл последнего не прояснен. Сюжет строится по всем правилам детективного жанра, но изъятые объясняющие его мотивы. Каркас авантюрного романа обнажен, но фабула не мотивирована. На внешне-событийном уровне содержание находится явно за пределами смысла. «Роман, заполненный ложными авантюрами, фальшивыми ходами, псевдо-поступками и квазистраданиями,— парафраза земной жизни человека. Жизни, которая — по С.— не имеет никакого смысла для человеческой души в виду ожидающей ее вечности»,— считает А. Генис.

Своеобразную диалогическую структуру представляют собой романы С. «Норма» и «Роман», вышедшие одновременно, оформленные полиграфически одинаково, названия которых построены на анаграмматическом приеме: н-о-р-м-а — р-о-м-а-н. Оба они представляют собой концептуалистскую версию «образцовых» форм классического романа, а именно: романа как цепи новелл и романа с единым развитым сюжетом.

Первая часть «Нормы» формируется из привычного для классического романа нанизывания новелл, связанных между собой общей темой, не вполне ясной вначале, но постепенно раскрывающейся и по-сорокински неожиданной, т. к. речь идет о поедании особого продукта, называемого «нормой», а точнее об экскрементах, поставляемых государству детскими учреждениями и аккуратно расфасованными фабричным способом. В своих интервью С. признавался, что поедает

ние фекалий не является для него только лишь метафорой, он их действительно ел (см.: Куприянов В.). Вторая часть более изысканна и разнопланова в жанровом отношении: автор вводит вставные новеллы, роман в письмах, фрагменты советских стихов и песен, т. е. создает некий коллаж на тему «интертекста», заканчивающийся «абракадаброй», а именно — огромным числом словосочетаний с определением «нормальный» (начиная с «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 современную (постсоветскую) ситуацию.

Другой роман диалогии — «Роман» — построен на сюжете (главный герой, художник по имени Роман, приезжает в деревню, влюбляется в девушку, женится, охотится, встречается с волком), где едва ли не каждый мотив является обыгрыванием какого-либо фрагмента из русской прозы (произведения А. Островского, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого и др.), а финальная фраза «Роман умер» свидетельствует не только о смерти главного героя, но демонстрирует «конец традиционного романного мышления XIX в.», так же как и «конец русского романа и всякого художественного письма вообще» (В. Руднев). Отношение к классике С. постулирует в одном из интервью: «В русской литературе вообще тела было очень мало. Духа было выше крыши... Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением мышц, естественными отправлениями, спермой, говном» (МК-воскресенье. 2002. 21 июля).

Репрезентативен для творчества С. роман «Тридцатая любовь Марины», текст которого отчетливо формализован. «Текстами-оригиналами», с которых создается «концептуальная копия» «Тридцатой любви...», становятся производственный роман 1950-х (от П. Павленко и В. Кочетова до М. Шолохова времен 2-й части «Поднятой целины») и «женская проза» 1980-х (от Л. Ванеевой и В. Нарбиковой до Т. Толстой и Л. Петрушевской). Весь сюжет о Марине (психологически мотивированный произволом ее воспоминаний и избирательностью ее памяти) строится исключительно на эпизодах ее сексуального становления. Любовь физиологическая (gose и natural) составляет всю и единственную суть пер-

вой половины романа. С момента же, когда Марине исполняется 30 лет, происходит прогнозируемый «слом», начинается рассказ о «главной», «настоящей» — 30-й любви Марины, новой жизни героини, когда (как на уровне содержания, так и на уровне стиля) героиня «перемещается» в 1950-е идеологически-«советские», стилистически-«соцреалистические», пафосно-«бесконфликтные», вживается в образ «метапавленко» и «метакочетова» (В. Курицын).

Романы «Голубое сало», «Пир» и «Лед» в значительной степени повторяют ходы и тенденции всего предшествующего творчества С. 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». Предметом игры становится преимущественно не чужой текст, а свой собственный.

Соч.: СС: в 2 т. М., 1998; СС: в 3 т. М., 2002; Сборник рассказов. М., 1992; Очередь. Париж, 1985; Сердца четырех // Конец века: альм. М., 1994. № 5; Норма. М., 1994; Роман. М., 1994; Тридцатая любовь Марины. М., 1995; Dostoevsky-trip. М., 1997; Москва: сценарии [в соавт. с А. Зельдовичем]. М., 1997; Голубое сало. М., 1999; Пир. М., 2000; Лед. М., 2002.

Лит.: Гундлах С. Персональный автор // А—Я. 1985. № 1; Добренко Е. Преодоление идеологии. Заметки о соц-арте // Волга. 1990. № 11; Левшин И. Этическое пространство Курносова-Сорокина // НЛО. 1993. № 2; Давыдов О. Сокровище, которое всегда с тобой // Независимая газ. 1993. 14 сент.; Вайль П., Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятного (О прозе В. Сорокина) // Звезда. 1994. № 4; Кузнецов И. Жидкая мать, или Оранжевый для уродов // Лит. газ. 1994. 16 марта; Смоляницкий М. Убить метафору // Независимая газ. 1994. 12 нояб.; Рыклин М. Роман Владимира Сорокина: «Норма», которую мы съели // Коммерсант-Дэйли. 1995. № 180. 29 сент.; Руднев В. Конец постыживания // Худож. ж. 1996. № 9; Новиков В. Топор Сорокина // Новиков В. Заскок: Эссе, пародии, размышления, критика. М., 1997; Генис А. Чужь и жидо: Владимир Сорокин // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999; Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001; Богданова О. «Технические приемы» концептуализма В. Сорокина (на примере романа «Тридцатая любовь Марины») // Научные труды. СПб.; Тбилиси, 2002. (Филология. IV); Богданова О. «Новый» В. Сорокин — роман «Лед» // Мир русского слова. 2002. № 4; Куприянов В. От имени прыщей: Как СМИ защищают русскую литературу // Лит. газ. 2002. № 28–29. 10–16 июля.

О. В. Богданова