



УДК 821.161.1.09+929Сорокин

«АНТИЛИТЕРАТУРА» ВЛАДИМИРА СОРОКИНА: ЧИТАТЕЛЬ КАК ОБЪЕКТ ТРОЛЛИНГА

А. А. Суворов

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: suvorov@list.ru

В статье предложен анализ художественных произведений Владимира Сорокина, созданных на рубеже XX и XXI вв. Ключевой акцент филологического рассмотрения – категория внутритекстового автора и интерактивный потенциал произведений противоречивого современного писателя. Отдельное внимание в статье уделяется проблемам сосуществования читательских поколений в эпоху 1990-х гг. и изменений в литературном процессе указанного периода.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, троллинг, читатель, литература, автор, авторская стратегия, русский литературный процесс.

Vladimir Sorokin's 'Anti-Literature': the Reader as the Target for Trolling

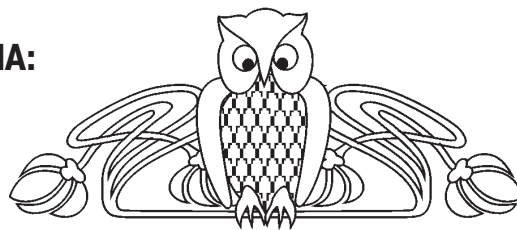
A. A. Suvorov

The article is dedicated to the analysis of Vladimir Sorokin's works of fiction created at the turn of the XX–XXI centuries. The key philological emphasis of the paper is the category of intratextual author and interactive potential of the works of literature created by this contradictory modern writer. The issues of the coexistence of different reader generations in the 1990s and the changes in the literary process of the specified period are given special attention to.

Key words: Vladimir Sorokin, trolling, reader, literature, author, author's strategy, Russian literary process.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-209-215

Русский литературный процесс «рубежных» десятилетий, связывающих календарные XX и XXI вв., не может рассматриваться без упоминания имени Владимира Сорокина. Этот писатель (а также драматург, киносценарист и художник) не только находится на пике популярности в указанное время (в 1991 г. впервые публикуется роман «Сердца четырёх», в 1999 г. – роман «Голубое сало», в 2000 г. – сборник «Пир», в 2002 г. – трилогия «Лёд», также в эти годы выходит ряд пьес, сборники рассказов, повести); автор получает многочисленные литературные премии¹; его произведения не только активно переиздаются, интерпретируются на театральных сценах и экранизируются, но и находятся в «топ-списках» книжной торговли. Список ссылок на литературно-критические отзывы о текстах Сорокина занимает не один десяток страниц²; пристрастным разбором его произведений активно занимаются не только специалисты по русской словесности, но и общественные деятели, что характеризует его не только как востребованного литератора,



но и как успешного «возмутителя спокойствия». Действительно, легкодоступные профессиональные критические статьи и более короткие сетевые читательские высказывания могут диаметрально расходиться в оценках: от вполне серьёзного литературоведческого анализа до принципиального неприятия (на писателя неоднократно подавали в суд – в основном за непристойности в произведениях). Нас же будет интересовать поэтика наиболее востребованных произведений русского писателя, созданных и опубликованных на рубеже веков. А точнее – интерактивные ресурсы³ прозы Сорокина.

Проблема читателя актуализировалась именно на рубеже XX–XXI вв., когда литераторы были вынуждены взаимодействовать не только со «старшим» поколением (условно назовём этот аудиторный сегмент «советским»), но и привлекать к своим текстам внимание читателей, рождённых в 1980-х и начале 1990-х (этот аудиторный сегмент можно предварительно обозначить как «поколение перестройки»). Логика исторического и социального перелома, а точнее, исторической и социальной травмы, которую получило российское общество в 1990-х, неизбежно уводила литературный процесс в зону читательских рисков; среди множества исторических вопросов того времени возник и следующий: способна ли художественная проза удержать ключевые позиции в новой политической реальности, и появятся ли новое поколение писателей, способных «вести» за собой массового читателя? Проблема крушения литературоцентричного мира в годы, связывающие два века, стояла особенно остро. Своеобразный ответ на эти вопросы даёт Владимир Сорокин.

Прежде чем перейти к анализу наиболее востребованных текстов центрального «героя» нашего литературоведческого разбора, необходимо дать дефиницию недавно вошедшему в круг филологических исследований понятию – «троллинг». Публикация, подготовленная в Институте филологии и журналистики Саратовского государственного университета (под руководством профессора В. В. Прозорова), обобщает опыт разработок в различных областях науки и предлагает такое определение: «Троллинг – (от англ. trolling – ловля рыбы на блесну) – один из способов поведения в сети Интернет, направленный на разжигание конфликтов с другими пользователями и характеризующийся



абсолютным отсутствием любых моральных и этических норм»⁴. Действительно, как раз в период конца XX – начала XXI в. (вместе с бумом интернет-технологий) в российскую коммуникацию проникает особая форма сетевого поведения, которая не просто отрицает значение авторитетов, но и активно раздражает все информационные «рецепторы» адресата. Именно возбуждённая, даже агрессивная, реакция становится главной целью разномастных «троллей», заселивших пространство Рунета. От частных комментариев до полномасштабных информационных кампаний, рассчитанных на дестабилизацию положения как отдельных лиц, так и целых организаций, троллинг становится активно используемой технологией информационного воздействия. В терминологической системе литературоведения принцип последовательного «раздражения» аудитории можно отнести к одному из многочисленных вариантов *авторской стратегии*.

Именно *интерактивный потенциал текстов Сорокина* (т. е. особенности внутритекстового диалога «автор – читатель» и авторскую стратегию) мы и будем рассматривать, анализируя произведение названного писателя. Его имя стоит в формулировке нашей темы рядом с понятием троллинга как предупреждение о выдвигаемой гипотезе: *авторская стратегия Владимира Сорокина может быть охарактеризована как имеющая явные признаки троллинга*. Необходимо уточнить нашу литературоведческую задачу.

Исследование проблемы имплицитного читателя остаётся в статусе нашей приоритетной цели, а в случае с творчеством Владимира Сорокина мы задаёмся такими вопросами: каким автор видит своего *предполагаемого читателя*?; какие *реакции аудитории* создатель текста хотел своими текстами *спровоцировать*? и каким творец-художник представляет своего *идеального собеседника* (О. Мандельштам)?

Обращение к текстам Сорокина требует, на наш взгляд, как минимум специального настроя, а то и определённой подготовки (читательского опыта). Связано это с обилием радикально ярких образов и мотивов, находящихся за гранью общепринятых норм морали и права. Подобные художественные «упражнения», вероятно, требуют издательских указаний на возрастные ограничения для публики.

Одна из наиболее популярных книг Сорокина из вышедших на рубеже веков – сборник «Пир» – открывается главой-новеллой «Настя» (авторское жанровое обозначение всей книги – роман, однако главы произведения объединяются не по классическому сюжетному принципу, а по тематической общности); стилистическая ориентация названного текста, по крайней мере, первой его части, сразу же «включает» в читательской памяти те области, которые хранят образцы классической русской литературы. Описания природы, самой героини и её благополучной семьи, диалоги про-

свещённых представителей высшего общества – все детали указывают на быт дворянской усадьбы конца XIX – начала XX в.⁵ В рамках нашего исследования имеет смысл обратить внимание не только на литературный стиль Сорокина, но и на читательскую направленность вступительной части новеллы «Настя». Согласно терминологии В. В. Прозорова, выделенная нами *условно* первая часть произведения будет представлять собой своеобразный авторский приём, предполагающий обнаружение общих с аудиторией культурных ориентиров – здесь вводится в «активный режим» модальность читательского *внимания*⁶. Где же проходит граница между обозначенной выше первой частью новеллы и другими её частями? Отметим сразу, что речь идёт не о графическом делении разделов текста и не о традиционных композиционных элементах. Стилистических «перепадов» в составе новеллы мы тоже не обнаружим. Резким поворотом, даже обрывом, становится следующий сюжетный поворот: любимую дочь – главную героиню – в день её рождения собственные родители отправляют в печь, и она становится... главным блюдом праздничного стола.

С позиции читательских ожиданий, которые, как мы говорили, с первых абзацев были «настроены» на вполне традиционный текст, нет и не может быть более радикального способа развития сюжета. Именно поэтому само по себе поедание человека не должно рассматриваться сейчас как составляющая сюжета – это авторский манифест, и нам важно, каким образом он подобное творит. Вероятно, описание каннибализма в рассказе о дикарях или в контексте экстремальной ситуации не было бы столь неожиданным и даже травматичным, как тот удар по читательскому сознанию, который неожиданно наносит Сорокин. Его персонажи (напомним, что при первом знакомстве они не выглядели как социопаты или попросту психически больные люди) несколько не удивлены таким «блюдом» на праздничном обеде и не считают происходящее незаконным или аморальным (глава-новелла «Настя»):

«– Я зажарил свою дочь, Дмитрий Андреевич, из любви к ней. Можете считать меня в этом смысле гедонистом.

– Какой же это гедонизм? – желчно усмехнулся Мамут. – Это толстовщина чистой воды!

– Лев Николаевич пока не жарил своих дочерей, – деликатно возразил Лев Ильич.

– Да и вряд ли зажарит, – вырезал кусок из Настинной ноги Саблин. – Толстой – либеральный русский барин. Следовательно – эгоист. А Ницше – новый Иоанн Креститель.

– Демагогия, – хлебнул вина Мамут. – Ницше вам всем залепил глаза. Всей радикально мыслящей интеллигенции. Она не способна видеть сущее⁷. И беспощадное убийство собственного ребёнка, и дальнейшее пиршество (приоткрывающее смысл заглавия всего романа) в художественной реальности Сорокина не воспринимаются



выходящими из бытового ряда событиями. Его герои собрались на празднование, но это не более чем важный выход в свет. Как мы видим из цитаты, беседа за столом представляет собой дружеский философский диспут. Он интересен самим участникам, но не столь важен, чтобы стать причиной разлада. *Лёгкость, сопровождающая всё повествование, как раз и входит в противоречие с невероятным ужасом происходящего.* Подобный приём авторского противопоставления внешних стилистических форм и содержательных элементов можно отнести к арсеналу *постмодернизма*. Однако объяснить созданный Сорокиным мир только через ссылку на принадлежность автора к художественно-стилистической парадигме не представляется возможным (да и сама эта парадигма не имеет чётких границ и постоянных примет). Так зачем же Сорокину с такой беззаботностью «поедать» собственного персонажа?

Проследим развитие философской беседы для того, чтобы ответить на этот вопрос (новелла «Настя» – продолжение полилога):

«– О сверхчеловеке заговорил первым только Ницше, – возразил Саблин.

– Чувь! Шиллер употреблял это слово! О сверхчеловеке говорили многие – Гете, Байрон, Шатобриан, Шлегель! Да что Шлегель, черт возьми, – в статье Раскольниковы весь ваш Ницше! С потрохами! А Ставрогин, Версиков? Это не сверхчеловеки? “... свету провалиться, а мне всегда чай пить!” (44). Итак, на «повестке» у героев Сорокина – Толстой, Ницше, Иоанн Креститель, Шиллер, Шатобриан, Шлегель, Ставрогин, Версиков... Если суммировать эти реальные и вымышленные имена, то получится своеобразный *кросс-культурный дайджест*. Через рассуждения персонажей автор составляет, пусть и перечислительно, словарь ключевых имён и понятий русской культуры: здесь и основы западноевропейской философской мысли, и христианская мораль, и золотой век национальной литературы. Такое, на первый взгляд, легкомысленное перечисление позволяет автору установить прочную ассоциативную связь с *литературоцентричным читательским сознанием*.

И последовательно его разрушить.

Под пером Сорокина вместе со всем необозримым богатством смыслов и комплексом культурных связей низвергаются авторитеты – представители религиозно-философских, литературных и политических школ. Действительно, всерьёз рассуждать об основах морали в произведениях Льва Толстого и ссылаться на Ницше с Достоевским, поедая при этом собственную дочь, невозможно. Но именно это и происходит. Автор установил контакт с читателем, сфокусировал его внимание на знакомом по высоким литературным образцам комплексе образов и, без предупреждений, резко обрушил на него мир жестокого абсурда. Таким образом, культурные авторитеты сыграли новую роль: вместо прочного коммуникационного моста «автор – читатель» (уровень

внимания) эти культурные аллюзии «уводят почву из под ног» читателя, противоречивым образом активизируя модальность *соучастия*.

Именно резкое противоречие как здравому смыслу (который явлен автором в первой части произведения), так и традиционным формам литературного мышления становится ключевым авторским приёмом, вводящим читателя в пространство неочевидных смыслов. Спокойное движение сюжета, резко шокировав адресата дикостью и противоречивостью поведения персонажей, заставляет мыслить в режиме *соучастия*, пусть и вынужденного – даже крайне неприятного. Здесь необходимо указать на **важнейшую характеристику авторской стратегии Сорокина: писатель с принципиальной готовностью идёт на конфликт с культурной традицией ради впечатляющего литературного эффекта (шок от текста), т. е. преднамеренно осуществляет коммуникацию с аудиторией не в зоне традиционного комфорта (читательского опыта), а в пространстве рисков.** Какова же цель такой рискованной коммуникации?

Здесь необходимо вернуться к понятию «пространство неочевидных смыслов». Под этим сочетанием мы имеем в виду ту самую зону аудиторных рисков, в которую без каких-либо уведомлений автор отправляет своего адресата. В качестве уведомления, например, могло бы «сработать» точное жанровое определение книги (роман ужасов, триллер, фантастическая антиутопия). Лишь знание стиля Сорокина способно приготовить читателя к такому развитию сюжета, которое мы наблюдаем в новелле «Настя». Все остальные читательские группы (т. е. все те, кто не знаком с творчеством Сорокина) окажутся именно в пространстве неочевидных смыслов. Что, судя по всему, и является главной целью автора – *заставить читателя отвергнуть все нормы литературной морали и отказаться даже от «автоматических» когнитивных форм восприятия художественного текста, чтобы начать свободный от всех этих «условностей» поиск.*

Если продолжать логику нашего анализа различных форм читательского взаимодействия с текстом (интерактивных уровней текста или модальностей), то последний процитированный момент уже нельзя отнести исключительно к уровню *внимания*. Уточним: модальности *внимания* и *соучастия* – как мы видим – у Сорокина представляют собой симбиотическую форму; не успев включиться в повествовательные условия, адресат получает шоковый удар (мотив каннибализма), и дальнейшее общение с текстом уже протекает в форме нарастающего вопрошающего недоумения. Действительно, повторно шокировать читателя, наблюдающего поедание дочери, сценой супружеской измены уже невозможно. Этот экстремальный художественный приём также соотносим со *стратегией троллинга*; он погружает воспринимающую текст сторону в



пространство соучастия – такого интерактивного состояния, которое позволяет читателю вступать в многочисленные диалоги с автором, преследуя одну цель: попытка понять его (создателя текста) перспективную задачу. Формулируя последний тезис в виде вопроса, спросим от имени читателя: хорошо, эксцентричный автор, зачем же ты привёл меня на празднование дня рождения «Настя»?

Если представить себя в роли той немногочисленной аудиторной группы, которая не захлопнула с яростью книгу Сорокина, чтобы срочно подготовить иск в суд, а всё же прорвалась через все преграды и готова продолжать диалог. К чему нас ведёт автор? Прежде чем предложить версию ответа на этот вопрос, необходимо дать оценку относительной численности «лояльной аудиторной группы Сорокина» и уточнить параметры этой читательской общности.

Данный литературоведческий разбор готовится по прошествии более чем 15-летнего периода после первой публикации «Пира», что даёт нам возможность с очевидной долей погрешности определить, какие же «собеседники» могли вступить в диалог с романом Сорокина. Если автор и планировал «общение» с тем поколением читателей, которые сформировались как личности в советский период, то в этом сегменте он не мог рассчитывать на широкую поддержку (что подтвердили многочисленные высказывания и выпады против Сорокина постфактум); «советская» генерация читателей, для которой комплекс гуманистических ценностей и текстов русской классики является мировоззренческой основой, не могла найти оправданий подобной авторской стратегии. Однако именно яркая протестная активность представителей этого поколения и стала информационным поводом, привлёкшим внимание к творению нашего главного героя. Мог ли он предвидеть и даже спланировать подобный «расклад»? Конечно, мог. Тем не менее, произведение не создаётся для тех, кто после первых страниц захлопнет книгу. Выделяемое нами с той же мерой условности «перестроечное» поколение читателей вполне может быть целевой группой для Сорокина. Отметим, что принципиальным отличием двух условных групп будет не возраст и читательский опыт (хотя это очень важные факторы), а именно отношение к крушению системы литературоцентричного мира: «советские» воспринимали его преимущественно отрицательно («разруха и падение!»), «перестроечные» видели перспективу и положительные стороны («свобода слова и демократия!»). Очевидно, какая читательская группа сможет воспринять полный экстремальных образов и мотивов текст и даже «дотерпеть» до совместного с автором поиска смыслов всей литературной затеи Сорокина. **Борьба созидательного и разрушительного начал может считаться не только характеристикой авторской стратегии писателя, но и лейтмотивом текста «Пира».**

Конечно же, картины безумия – это не предел «авторского задания» (воспользуемся термином А. П. Скафтымова в отношении к прозе драматурга и прозаика Сорокина). Автор провёл читателя через модальности *внимания и соучастия* – на пути к *открытию*, которое невозможно спровоцировать в результате «лобовой атаки», тем более – в тексте с многочисленными смысловыми пластами. Потому художественная реальность Сорокина и представляет исследовательский интерес (убеждаемся в этом, вопреки всем сомнениям), поскольку она включает целый комплекс неявных мотиваторов диалога, провоцирующих интерактивное взаимодействие автора с читателем, мотивов и образов, стиливых решений, в том числе и уникальной фразеологической комбинаторики, формирующей индивидуальный почерк писателя.

Очевидные попытки сознательного раздражения всех морально-эстетических «рецепторов» адресата без видимых на то оснований – сознательного троллинга – мы можем с уверенностью считать чертой авторской стратегии Сорокина. Позитивных объяснений «авторского вандализма» не получит даже самый стойкий читатель, чему подтверждением служит и финал новеллы «Настя», туманно объясняющий смысл убийств собственных дочерей с последующим их поеданием: «якобы» образ Настя обретает жизнь после совершения странного обряда – предстательного читателю как заключительная часть эпатажного литературного шоу (пожалуй, оставим здесь именно это слово).

Необходимо определить, каким образом в художественном мире Сорокина осуществляется – если осуществляется вообще – модальность *открытия*. Говоря о читательской направленности произведения, мы отметили специфический композиционный синтез модальностей *внимания и соучастия*. «Виной» чему – стилистика текста, представляющего собой последовательный сеанс шоковой терапии. Авторское задание, как видно из финала, не имеет положительного окончания, история найдёт продолжение и в следующих частях «Пира» (а также и в других произведениях Сорокина). Таким образом, читателю не остаётся иного пути, кроме поиска символического толкования предложенного сюжета. Роман, как фантастический монстр, пожирает сам себя. Напрашивается астрономическая метафора: именно такими свойствами отличается «чёрная дыра» – мало изученное астрофизиками явление, обладающее столь сильной гравитацией, что поглощает всю окружающую материю и даже свет, который материя самой чёрной дыры должна либо излучать, либо отражать. Так и литературная ткань текстов Сорокина – поедает саму себя и не «отражает» даже самых слабых семантических бликов надежды на внятный финал. Так обстоят дела при «невооружённом» рассмотрении.

Настроим нашу систему литературоведческого восприятия на более масштабный охват: от



образов и мотивов – к сюжету в целом. В таком случае автор может показаться литературным анархистом, желающим сбросить с корабля современности вообще всех, но не предлагающим адекватных кандидатур взамен. Это поверхностное толкование хотелось бы углубить следующей гипотезой: эпатажно-демонстративное уничтожение ценностных систем, а точнее, их отрицание нужно автору для иллюстрации событий и явлений окружающего мира – социальной реальности конца XX – XXI в. Именно такими, как герои новеллы «Настя», видит автор героев своего времени – пожирающими культурные ценности прошлого ради призрачного обряда с малопонятным виртуальным «возрождением». *Художественную реальность «Пира» можно рассмотреть, при таком взгляде, как авторский сатирический гротеск и беззастенчивую социальную пародию.* Так автор создаёт литературную модель общества, не имеющего положительного исторического потенциала. Примером тому служит и новелла «Сонгетные» (сатирическое изображение представителей молодого поколения, создавших себе не только язык, но и целый виртуальный мир), со всеми её языковыми играми и сниженными лексическими намёками, в финале оборачивается простой историей о нескольких часах из жизни московских подростков. Ключевой мотив – влияние поп-культуры на современную молодёжь. Действие новеллы переносит читателя в неотдалённое будущее, где очевидно кросс-культурное воздействие Китая (проявляющееся в сленге героев, а также отсылающее читателя в современное медийное пространство). Магистральная тематическая линия новеллы «Сонгетные» ведёт не к языковой среде, а к самой тенденции – внешних (медийных) влияний, переходящих в массовые зависимости. Блуждание подростков по местам «тусовок» происходит на фоне разложения классической литературной культуры – цитируем (подростки погружаются в игровую виртуальную среду, курсив автора): *«Сонгетные подхватывают Наташу Ростову, поднимают её в воздух и несут над спящей Россией. Наташа визжит. Сонгетные поднимаются всё выше и выше, пока Наташа не начинает задыхаться от нехватки кислорода...»* (88). Молодёжная «тусовка» продолжает сюжет, начало которому было положено в новелле «Настя» – эти герои совершают целую серию актов уничтожения символически значимых образов золотого века русской литературы. Виртуальная реальность игры, таким образом, усложняет структуру текста: читатель из художественного мира фантастических московских субкультур погружается в *метареальность* компьютерной игры, существующей как форма развлечения тех самых подростковых «тусовок».

Автор «Пира» отказывается признать какое-либо значение не только в библейских заповедях и текстах русской классики, но и в жертвах репрессий 1920-х гг. Эта тема может считаться

крайне актуальной для русского литературного процесса конца XX – XXI в., к ней обращаются и признанные мастера (Солженицын, Аксёнов), и представители других поколений литераторов (Толстая, Прилепин). *Раздражая аудиторию своими чудовищными образами, Сорокин смещает фокус общественного интереса: от переосмысления традиционных социально-исторических и морально-эстетических ценностей к полному отрицанию значимости последних. Такой тотально уничтожающий культурный взрыв позволяет писателю, «расчистив» смысловое пространство, обратить внимание читателя на реальное положение дел в окружающем мире, где все вышеозначенные ценностные системы перестали выполнять своё предназначение, они более не ведут к просвещению и моральному очищению. Катарсис сорокинского текста заключается в нагнетании максимального раздражения (вот где уместен термин «троллинг»), которое не снимается в финале. Эта негативная энергия, видимо, и должна сподвигнуть читателя к «очищенному» от культурного гнёта восприятию действительности.*

Свойством авторской стратегии Сорокина можно считать неизменное соседство сакрального и сатирического. Одна из форм реализации такого литературного оксюморона представлена в главе «Пира», названной «День русского едока». Текст представляет собой пародийно-фарсовую пьесу, обращающую читателя к реалиям постсоветской России: «Оболенский: Мы рады приветствовать вас в этот прекрасный осенний вечер в этом замечательном концертном зале, отреставрированном в столь сжатые сроки благодаря спонсорам нашего концерта – банку «Русская нива», акционерному обществу «Аркадия» и московскому заводу Тяжелого Литья!» (146). Стилистика высказывания конференсье (приглашающих на сцену, в том числе и реально существующий ансамбль имени Моисеева), их указания на спонсоров и сроки ремонта зала – все эти приметы пробуждают у читателя ассоциации с окружающим его объективным миром. «Она на меня смотрит, как на Чубайса», «Как коммунисты на несанкционированном митинге», «Какие там Мак-доналдсы, какой там рейв!» – многочисленные пословично-поговорочные комплексы в «Дне русского едока», столь популярные в конце 1990-х и начале 2000-х, помогают автору создать атмосферу погружения в медийно обусловленную реальность России; целью создания такой атмосферы является «фирменный» сюжетный контраст: к финалу пьесы Сорокин снова казнит многих своих героев, в этот раз прямо на созданном силой его воображения концерте. *Указанное свойство авторской стратегии Сорокина (соседство сакрального и сатирического) может реализоваться, как мы видим, через контраст внимательно воссозданного исторического контекста и стилистической буффонады в его детализировке.*



Раздел ритмизованной прозы (с элементами стихотворения) под названием «Жрать!» может считаться одним из ярких и вполне ожидаемых аккордов финальной части «Пира». Состоит отрывок из длинного списка различных явлений живой природы и социальных реалий, которые автор предлагает «Жрать.». Здесь воссоздаётся целый миропорядок: от «похмельных страхов» до «непостижимости грядущего». В уже привычной опытному читателю парадоксальной манере автор предлагает принципиально неограниченный свод явлений человеческой жизни, которая подлежит съедению. То есть переработке, прожёвыванию, исчезновению в людском организме. Отрывок содержит и прямое авторское указание на одну из своих «целевых» аллюзий – это посвящение отрывка «Жрать!» Льву Рубинштейну; этот текст уже не должен оставить у читателя сомнений: абсолютно всё и вся, т. е. вся ткань мироздания, предназначены современным человеком для съедения.

Продолжим начатое выше *размышление об авторской стратегии Сорокина* и сформулируем такое наблюдение: **ключевая идеологическая позиция автора в максимальной степени обобщения сводится к неприятию главенствующего в современном обществе цивилизационного принципа потребления.** Собственное неприятие «консюмеризма» автор провоцирует и у читателя, постоянно заставляя последнего наблюдать картины извращённого физиологизма и терпеть садистское обращение с персонажами.

На основании проанализированного материала мы можем составить представление о *комплексе интерактивных потенциалов художественного текста Владимира Сорокина*. Уже было сказано об уровнях читательского *внимания и соучастия*, которые представляют собой симбиоз шоковой терапии и принуждения к свидетельству разного рода этических и эстетических преступлений, на которые автор идёт совершенно сознательно – в этом смысле его можно назвать рецидивистом. Уничтожению у Сорокина подвергнуты все основания русской языковой культуры: христианская мораль, семейные и правовые ценности, идеалы классических текстов и даже сам литературный язык. Интерактивная модальность *открытия* в таком тексте может быть обнаружена вне его графических и мотивно-тематических пределов, т. е. автор не формулирует самой сокровенной мысли, не доверяет он её и своим героям. Даже читатель, согласившийся с предложенными художественными условиями (что в случае с сорокинским миром всепоглощения не так и легко), получит больше вопросов, чем ответов. Отмеченная особенность роднит прозу Сорокина с направлением *постмодернизма*. Авторская стратегия писателя, будучи крайне рискованной, предполагает необходимое «преодоление» адресатом всех негативных сюжетных элементов, а точнее – всего сюжета, который по преимуществу состоит из негативных смысловых компонентов. Однако та читательская группа,

для которой такое преодоление станет возможным, получит возможность оценить произведение и его социально-культурный контекст в масштабе (что ярко проявляется на материале романа «Пир» с ослабленной композиционной связью).

Модальность *открытия* предполагает целую серию сопоставлений – с произведениями русской, западноевропейской и восточной литературы, с текстами современников Сорокина и, что самое главное, с объективной социальной действительностью. *Масштабированная оценка позволяет читателю связать ряд символических мотивно-тематических комплексов и сатирически гипертрофированных образов в одну картину – таким образом прийти к открытию – к неутешительной авторской оценке наблюдаемого им культурного противостояния.* В прозе Сорокина это противостояние реализуется через конфликт поколений (молодёжь и её профанационная субкультура), через противостояние социальных групп (псевдоинтеллигенция с её бесконечным поиском непродуктивных истин), через исторические парадоксы (общество, прошедшее через массовые потрясения и при этом не желающее делать выводы и меняться), через ситуации политического самообмана (массовые восторги от очевидно фарсовых пропагандистских постановок).

Рассматриваемый нами автор создаёт **«антилитературу»** (мы обращаемся к предложенной в заглавии формулировке), т. е. серию произведений, в своеобразной форме отрицающих как традиции русской словесности, так и все морально-нравственные и культурно-эстетические устои – так, казалось бы, отрицается и само художественное слово. При рассмотрении литературного процесса конца XX – начала XXI в. такая авторская стратегия не воспринимается в качестве контркультурного феномена. Всё же художественному слову Сорокин даёт ещё один шанс. *Автор создаёт свою картину тотального всепоглощения с помощью именно тех средств художественной выразительности, которые состоялись как великая русская словесность (искусством стилиста Сорокин владеет в совершенстве); а своей тревогой, спровоцированной крахом воспитавшей его традиции, он хочет поделиться именно с той аудиторией, которая ужаснётся при виде картины аморального хаоса...*

Читатель Сорокина, а точнее, его заветный и желанный собеседник (О. Мандельштам) – это человек, для которого нестерпимым и совершенно неприемлемым окажется растворение русскоязычной литературной культуры в разлагающе-токсичных влияниях нового времени. За *раздражающим началом сорокинской прозы* («троллинг») скрываются сразу две текстовые модальности – интерактивные категории *внимания и соучастия*. Литературный троллинг вместе с присущими этому явлению внутритекстовыми коммуникативными потенциалами (возбудителями эстетических «рецепторов» адресата) предполагает и ряд рисков



(потеря значительных аудиторных групп); однако для читателя, прорвавшегося через морально-этические преграды и не утратившего *страсти к совместному с автором поиску*, не приготовлена окончательная позитивная система ответов на все вопросы. Модальность *открытия* предполагает осознание всей бессмысленности той жуткой разрушительной игры, в которую, не задумываясь о последствиях, играет современное поколение.

Примечания

¹ В 2001 г. – премия «Народный Букер»; в 2001 г. – премия Андрея Белого «За особые заслуги перед российской литературой»; в 2005 г. – премия «Либерти»; в 2010 г. – лауреат Международной премии М. Горького и литературной премии «Новая словесность» («НОС»); в 2011 и 2014 гг. – вторая премия «Большой книги».

² Портал «Журнальный зал» предлагает возможность оценить противоречивые отзывы профессионального сообщества о Сорокине (<http://magazines.russ.ru/>) – достаточно ввести имя и фамилию писателя в строку поиска.

³ См.: *Прозоров В.* До востребования... : Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 9–29.

⁴ *Земцов А. [и др.]*. Какие смыслы мы вкладываем в понятие «троллинг»? // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2015. Вып. 18, ч. I–III. С. 250.

⁵ На время действия автор намекает чуть позже – это август 1899 г.

⁶ См.: *Прозоров В.* Указ. соч. С. 19.

⁷ *Сорокин В.* Пир. М., 2009. С. 43. Далее цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Образец для цитирования:

Суворов А. А. «Антилитература» Владимира Сорокина : читатель как объект троллинга // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 2. С. 209–215. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-209-215.

Cite this article as:

Suvorov A. A. Vladimir Sorokin's 'Anti-Literature': the Reader as the Target for Trolling. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 2, pp. 209–215 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-209-215.
