

Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина)*

Кажется, что документ легче всего определить, поскольку он является конкретным, материальным объектом, письменным удостоверением, переносящим определенную информацию, или являющимся свидетельством, доказательством чего-нибудь. То, что не подтверждается человеком, подтверждается документом, который его представляет, удостоверяет его идентичность. Документ, таким образом, является элементом социального контроля. Ирина Каспэ в вступительном слове к сборнику «Статус документа», пишет, что «легко поддаваться сомнению иллюзии, согласной которой „документ“ — это, либо предельно формальная характеристика, заданная набором не подлежащих обсуждению (а то и бессмысленных) правил, либо характеристика предельно нейтральная, почти неощутимо прозрачная, не заключающая в себе никаких иных значений, кроме „подлинности“, „аутентичности“» [Каспэ 2013: 5]. Из этой аутентичности вытекает явно юридическое значение документа, смысл которого исходит из латинского слова *documentum*, обозначающего доказательство, официальное удостоверение. Документ поэтому подтверждает «настоящий мир», он репрезентирует и легитимирует реальность или «отождествляется с реальностью» [Каспэ 2013: 6]. В ин-

* Текст написан в рамках проекта «Неомифологизм в культуре 20 и 21 вв.» Хорватского фонда науки (HRZZ, 6077).

формационном мире новых технологий статус документа расширяется, но Дэвид Леви считает, что несмотря на так называемую «флюидность» виртуальных документов, все они, и классические, т. е. бумажные, и цифровые, являются прочными и фиксированными. Именно фиксированность документа гарантирует людям дистрибуцию информации в пространстве и времени [Levy 1994: 24].

В литературный текст вторгаются разные виды документа. Можно даже говорить о документальной литературе, которая полностью или частично пользуется в своем сюжете юридическими, официальными документами, архивными материалами, энциклопедическими, историческими данными или же журнальными статьями. Все они по-разному входят в литературный текст, образуя своеобразный текстуальный гибрид, так как документ считается «фактом», в то время как литература считается фикцией, иллюзией. Связь фактуального и фикционального в литературе поднимает вопросы об отношении реального и художественного, фактического и мнимого.

В своей книге «Истинное, ложное и вымышленное» (1989) хорватская исследовательница Андреа Златар приводит интересный пример хорошо известного в европейской культуре древнегреческого мифа о прекрасной Елене, похищенной Парисом. Известный миф передан древнегреческим историком Геродотом и, конечно, поэтом-сказителем Гомером. Европейская традиция устного и письменного рассказывания мифа больше верит Гомеру, чем Геродоту. Геродотовское повествование представляет собой историческое знание, т. е. Геродот верит тому, что священники говорили ему о Елене, и передает это как исторический факт, в то время как гомеровское повествование представляет собой литературное знание. Европейская традиция, как показывает данный пример, предпочитает литературный текст историческому. Златар говорит, что верить в текст значит верить, что его значение — истинное [Zlatar 1989: 13]. Верить «в истину» — вот

существенный вопрос при встрече факта и вымысла. Их границы видны на всех уровнях культуры, причем, как не раз повторялось нарратологами, «фикциональное высказывание не является ни истинным, ни ложным (но лишь „возможным“, как сказал бы Аристотель), либо же является и истинным, и ложным одновременно: оно лежит по ту сторону истинного и ложного, или же не достигает их различия» [Женетт 1998: 351]. Элементы «истинного», «ложного» и «возможного» особенно переосмысливаются в документальном романе или в сходных с ним жанрах, поскольку речь идет о фикциональном жанре, который, своим особым способом, играет с документальным текстом, ибо фикциональный текст «все, что бы из реальности ни заимствовал <...> превращает в элемент вымысла» [Женетт 1998: 364]. Если мы обнаруживаем документ в фикциональном тексте, нам придется задаться вопросом о статусе этого документа в тексте романа. Роман, более или менее пользующийся документом, «приобретает особую эстетическую ответственность» [Сар 2008: 216] не только потому, что мы считаем его гибридным жанром, а потому, что он «показывает изменения в репрезентации реальности внутри символической системы литературы» [Сар 2008: 216]. При этом надо иметь в виду, что документ, входящий, вторгающийся в роман, не переносит его статус из фикционального в нефикциональный жанр. Наоборот, документальный роман или роман с документом рассматривается нами в первую очередь как фикциональный жанр, в котором документ служит «инструментом спекуляции» [Сар 2008: 219].

В истории литературы мы не раз встречались с разными импульсами поиска аутентичности. Обычно считается, что в XIX в. возник жанр документального романа, который историки литературы связывают с именем братьев Гонкур, хотя в XX в. отношение к документальному роману чуть меняется. В то время как французские писатели-натуралисты, в том числе братья Гонкур, писа-

ли историю, которая «могла случиться», в XX веке речь идет о случившихся историях, т.е. о том, что на самом деле произошло (например, Т. Драйзер, Г. Грин). В истории литературы XX в. особенно подчеркивается значение авангардной литературы факта. При этом надо иметь в виду, что термин «фактура», наряду с терминами «сдвиг» и «монтаж», причисляется к тем терминам или приемам, которые непосредственно из теоретического дискурса изобразительного искусства переносятся в дискурс искусства слова и, вместе с тем, в дискурс формалистской поэтики [Hansen-Löve 1984: 15]. В сборнике «Литература факта», вышедшем в 1929 г., центральное место отведено критике фиктивной фабулы реалистической литературы. «Литература факта», как пишет Х. Гюнтер [Günther 1984: 63], дала важные импульсы развитию прозы, а вторжение в литературу периферийных жанров, наподобие эссе, биографии, мемуаров, путешествия, фельетона и др., а также новых приемов, в первую очередь монтажа, имело огромное значение в развитии современной прозы. В 60-е — 70-е гг. XX в. писатели благодаря документу пытаются непосредственно влиять на социальную реальность, а затем и «сам документ становится предметом деконструкции» [Car 2008: 222]. Реальность «скользит», и документальные жанры пытаются показать «реальность, отодвигающуюся от изображения» [Car 2008: 222]. В 1970-е годы сконструирован неологизм «факция» (*faction*), сочетающийся из двух английских слов (*fact* 'факт' и *fiction* 'выдумка', 'литература'): им обозначаются литературные произведения, исторические факты и личности, которые переплетаются с фикцией в так называемом нефикциональном романе (*non-fiction novel*). Существует и неологизм «факционная проза» (*faction prose*) — проза, основывающаяся на фактах, т.е. нарративная проза, которая тяготеет к документу. Эбботт утверждает, что, несмотря на высокое значение фикционального, нефикциональный нарратив содержит

для читателей особого вида привлекательность, которой нет в фикциональных нарративах [Abot 2009: 231]. Заманчивость таких нарративов состоит в том, что они передают фактически точный рассказ. Привлекательность вторжения в фикциональный текст даты, исторического документа или биографии известной личности может быть приравнена к привлекательности документального фильма с элементами художественного, основанного на спекуляциях с известными фактами. Это так называемые «докуфикшн» (*docufiction*), т. е. фильмы со смешением документального и фикционального; на самом же деле это псевдодокументалистика*. Документальная литература, или в широком смысле вся литература, которая более или менее принимает в свои объятия документ, играет и с ним, и с реальностью, аутентичностью. Документ в фикциональном тексте читается не как фрагмент реальности в фикции, не для того, чтобы показать реальность в отличие от вымысла, а чтобы показать затуманенную границу между вымыслом и фактом и вместе с тем смену отношения к самому документу, который в структуре романа принимает поливалентные функции [Car 2008: 223]. Документ относится не к одной реальности, показывая, что и реальность является таким же конструктом, как и сама фикция. Кроме того, документ в современном романе раздробляет текст, что можно считать своеобразным «диагнозом современности, в которой опыт фрагментации субъекта и мира ставится на место потерянной тотальности» [Car 2008: 233]. Фокус интереса переносится с вопросов о фикциональности на вопрос об иллюзии реальности, как

* «Докуфикшн» — это смесь документального и научного с фантастикой; развивается как особый жанр. Отцом т. н. псевдодокументалистики считается Орсон Уэллс. Первые псевдодокументальные фильмы связаны чаще всего с космонавтикой, как, например, «Старт первого космического корабля». В СССР это были фильмы «Дорога к звездам» (1957), «Луна» (1967), «Марс» (1968). Но появляются научно-популярные фильмы и сериалы и на другие темы, как, например, «Прогулка с динозаврами», которую в 1999 запустил канал BBC, где соединяются достижения аниматроники и компьютерной графики (см. <http://www.mirf.ru/serial/nauchno-popularnyye-psevdo-dokumentalnye-filmy>).

== Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина) ==

вопросил Лиотар: «насколько реальность действительно реальна?» (цит. по [Сар 2008: 234]). Сомнение в реальности современного человека компьютерной эры выражается в вопросе, который поднимается во многих литературных текстах — что это за реальность? (Ср. тексты Пелевина и фундаментальные вопросы его героев.)

Владимир Сорокин в своих романах, повестях и рассказах «играет» с документом, а затем с вымыслом и фактом. Как пример мы берем его «ледяную трилогию», которая состоит из романов «Путь Бро», «Лед» и «23 000». Они публиковались не в вышеуказанном порядке. «Лед» был первым из романов, вышедшим в 2002 г., «Путь Бро» был опубликован два года спустя, и роман «23 000», замыкающий трилогию, в 2005 г. В основном в трилогии речь идет о своеобразной космогонии, в ней 23 000 избранных братьев и сестер Света участвуют в акте творения Вселенной. Бро, первым из избранных братьев, имеющих способность говорить сердцем, в поисках осколков Тунгусского метеорита в куликовской экспедиции осознал значение упавшего из Вселенной Льда. Лед этот служит веществом, необходимым для акта инициации, т.е. пробуждения сердец братьев и сестер, которые до момента пробуждения не знают, что являются избранными. В романе развивается ледяной космогоническо-эсхатологический миф или «неомиф», поскольку избранные должны довести мир «до конца»:

И обретенные встанут в Большой Круг и произнесут сердцем 23 слова. И воссияет Свет. И исчезнет Земля. И остановится Время. И пробудет Вечность... [Путь Бро, 225].

Авторский миф об избранных обыгрывает и одновременно пародирует любую версию мессианства. Избранные в трилогии не без иронии «белокуры» и «голубоглазы», чем напоминают ницшеанский миф о сверхчеловеке [Липовецкий 2008: 632] и связанную с ним раскольническую идею об «обыкновенных» и «необыкновенных»

людях. Ледяной «сверхчеловек», т. е. брат или сестра Света, отличается от обыкновенных людей, «мясных машин», служащих только для репродукции, пожирания и убивания. Избранные берут свое начало со времени взрыва, случившегося на Земле в 1908 г., свою жизнь они продолжают на Земле до 2005 г. В конце все братья Света умирают, что, однако, является не концом, а новым началом, если ссылаться на мифологическую и христианскую традицию смерти-воскресения, или возможным началом новой жизни в каком-то новом измерении. Этот мотив схож и с сорокинской повестью «Метель», в которой абсолютно неизвестно, в какое новое измерение уходит врач Гарин, спасенный китайцами из метели; и с финалом романа «Сердца четырех», где ритуальная смерть четырех героев и замораживание их сердец читается не обязательно как конец, а как своеобразное начало некоей новой жизни. Ритуал, к которому готовятся обретенные братья и сестры в «ледяной трилогии», не ушел далеко от других сорокинских ритуалов. Это ритуальное убийство и самоубийство в «Романе», ритуальное поедание дочери в «Насте», символ власти в «Сахарном кремле» и в «Норме». В ритуале избранных в «ледяной трилогии», к которому тщательно готовились все члены Братства, участвуют и другие персонажи — Ольга и Бьорн. Они находятся за рамками избранных 23 000, но их выбрали сами братья Света для помощи в последнем их ритуале. Работавшие в подземелье под китайским городом Гуанчжоу заключенные Ольга и Бьорн, из врагов, желавших уничтожить секту так называемых братьев, из совершенно неверующих и равнодушных к духовной жизни, в конце романа «23 000» стали верующими сторонниками секты. Ритуал или последняя инициация Братства, таким образом, становится и ритуалом, означающим новую жизнь как для самих избранных, так и для Ольги и Бьорна. Композиционно все прекрасно сложилось, и несомненно, что Сорокин написал идеально закрытую конструкцию, по его определению — новый

миф, что и являлось его желанием, как автор выразился в одном из интервью*.

Каждый из романов трилогии написан в особой манере, и эти части могут читаться отдельно. «Путь Бро» написан в автобиографическом ключе, в исповедальном тоне главного героя Бро. Стиль романа «Лед», состоящего из четырех частей, несколько раз меняется: от имитации полицейского досье (первая часть), потом исповедального тона Храм (часть вторая), стиля инструкций по эксплуатации продукта и отзывов пользователей (часть третья), вплоть до четвертой «нейтральной» части, написанной от третьего лица. В романе «23 000» ракурсы повествования также меняются. Повествование ведется то от третьего лица, описывающего жизнь избранных или жизнь Бьорна и Ольги, то от лица Храма. Исповедальный тон, как мы видим, во всех трех романах играет важную роль и дает нам почувствовать, что в романе обыгрывается своеобразная автобиография, поскольку речь идет о типичном рассказе о жизни от первого лица с момента рождения («Я родился в 1908 году в имении моего отца Дмитрия Ивановича Снегирева», начало романа [Путь Бро, 9]) до какого-то важного момента, с которого герой помнит свою жизнь («Когда война началась, мне двенадцать лет исполнилось», Храм в романе «Лед», [Лед, 359]). Благодаря описанию более широкого контекста (война, революция, политические события, политические деятели и т.п.), в котором находятся Бро и Храм, и приключениям, в которые они попадают, их автобиографические описания примыкают к мемуарам и даже, особенно после их инициации, к пророчеству. О чем свидетельствуют, например, слова Храма в конце трилогии: «Мы *видели* этих двух <...> Они помогут Кругу. Оставьте их здесь <...>Я знаю» [23 000, 670]; или пророчество Бро: «Храм, сегодня тебе

* В интервью «Московским новостям» Сорокин между прочим сказал: «В „ледяной эпопее“ меня интересовало, по большому счету, одно: наиболее правдоподобно описать новый миф» (цит. по [Латынина 2006]).

предстоит покинуть наше Братство. Ты овладела языком сердца. Ты познала все 23 сердечных слова. Ты готова к подвигу во имя Света. Ты отправишься на восток, в страну, где лежит Лед. И будешь искать братьев и сестер. Будить их сердца <...>» [Путь Бро, 232].

Поскольку сюжет романа охватывает весь XX век, многообразные исторические события этого периода (с 1908 по 2005 гг.) описаны автором разными способами и с разных ракурсов. Бро фрагментарно описывает Первую мировую войну, когда в ушах у него звучат не совсем знакомые слова «война», «Сербия», «серп». Фрагментарным и довольно остранным образом описываются революция и гражданская война, с точки зрения мальчика, где личное переплетается с историческим («12 декабря 1918 года в Киеве кончилось мое детство» [Путь Бро, 36]). Таким же художественным приемом описываются и путешествия Бро и Храм во время раннего периода советской власти по сибирским городам (Иркутск, Красноярск, Новосибирск и др.) в поисках братьев и сестер, когда «избранные» встречаются с революционерами, в том числе с чекистом, историческим лицом Дерибасом, ставшим также членом Братства, затем аналогичным образом воссоздается и остранный образ Второй мировой войны («Началась война мясных машин» [Путь Бро, 218]).

Определенные факты, топонимы, исторические личности, события, которые, можно проверить в энциклопедиях, т. е. в источниках, подтверждающих достоверность и аутентичность происшедшего события, описываются остранным образом. Описание с другого ракурса обесмысливает само событие. Так описываются, например, кинотеатр или цирк в романе «Путь Бро», или такое масштабное происшествие, каким был полет Гагарина в космос в «23 000», причем остранным образом описывается памятник Гагарину:

Медленно продвигаясь в потоке железных машин, мы доехали до площади, названной мясными машинами в честь одной мясной машины, сорок три земных

года назад, совершившей полет на железной машине в околоземное пространство. В те годы страна Льда очень гордилась этим полетом. Потому, что мясные машины этой страны смогли изготовить железную машину, способную на такой полет. Правители этой страны хотели показать другим странам мощь своей страны. Чтобы другие страны уважали и боялись страну Льда. На этой площади стояло железное изваяние мясной машины, совершившей этот полет. Это было сделано для того, чтобы местные мясные машины помнили ту мясную машину. Которой уже давно не было в живых [23 000, 522].

Остранением описывается еще один памятник, снова — документ о памяти. Речь идет о мавзолее Ленина в Москве, где Ленин описан наподобие лежащей в каменном доме кожи мясной машины, которая «88 лет назад устроила переворот в стране Льда» [23 000, 652].

С изменением ракурса меняется отношение к фактам, и они становятся как будто новыми. Факт в виде скульптуры, мавзолея, фотографии, фильма или энциклопедической статьи меняется остранением, бросающим новый свет на него, что снова дает нам право задаться вопросами: что фиксирует документ, что это за истинное происшествие и каким оно было на самом деле? Если хорошо знакомый факт объяснить и описать как в первый раз увиденный, он становится бессмысленным или даже вывернутым наизнанку, а нередко в таких случаях сакрализованное (происшествие, личность) десакрализуется.

В трилогии перед нами, таким образом, возникает игра с документальностью. Хорошо известный памятник, который должен увековечить память (документ-монумент), закрепить знание о знаменитости, или же исторический документ читается по-новому, как и хорошо знакомая нам форма удостоверения личности или полицейского документа, которая в такой игре в романном мире получает новое значение. Посмотрим, например, как представлена обстановка в двух случаях в романе

«Лед». Описание конкретного лица или пространства, помещения, где содержится сомнительное лицо, напоминает полицейское досье, и вместе с тем содержит совсем, казалось бы, ненужные детали:

23.42. Подмосковье. Мытищи. Силикатная ул., д. 4, стр. 2. Здание нового склада «Мособлателефонтреста». Темно-синий внедорожник «линкольн-навигатор». Въехал внутрь здания. Остановился. Фары высветили: бетонный пол, кирпичные стены, ящики с трансформаторами, катушки с подземным кабелем, дизель-компрессор, мешки с цементом, бочку с битумом, сломанные носилки, три пакета из-под молока, лом, окурки,дохлую крысу, две кучи засохшего кала [Лед, 235].

Таким же образом начинается отрывок Диар:

8.07. Киевское шоссе. 12-ый километр. Белая «Волга». Свернула на лесную дорогу. Поехала триста метров. Свернула еще раз. Встала на поляне. Березовый лес. Остатки снега. Утреннее солнце. Из кабины вышли двое [Лед, 266].

Практически каждый отрывок в первой части романа «Лед» начинается нанизыванием кратких предложений, дающих факты определенного обстоятельства. Обратить внимание можно на следующие описания отдельных героев:

Ботвин: 39 лет, высокий, полный, блондин, голубые глаза, добродушное лицо, спортивная сине-зеленая куртка, сине-зеленые штаны с белой полосой, черные кроссовки.

Нейландс: 25 лет, высокий, худощавый, блондин, решительно-суровый, голубые глаза, острые черты лица, коричневый плащ [Лед, 266].

Описание, или, лучше сказать, нанизывание данных, с точным определением возраста и внешности человека примыкает уже не к остранению, как мы видели в описаниях монументов, а к полицейскому досье или описанию фотографии.

Документ вторгается в текст и в виде инструкций по эксплуатации изделия, или отзывов пользователей, которые нередко сопровождают инструкцию. Часть третья романа «Лед» начинается с подзаголовка: «Инструкция по эксплуатации оздоровительного комплекса „LĚD“», т. е. словами, как будто переписанными из любой инструкции по применению какого-то оборудования:

1. Раскройте коробку. 2. Доставьте из коробки видеоплеер, нагрудник, мини-холодильник, компьютер, соединительные шнуры. 3. Сразу же включите мини-холодильник в сеть, чтобы лед в нем не растаял. Помните, что аккумулятор способен поддерживать необходимую температуру в мини-холодильнике не более 3-х суток! [Лед, 451].

Наподобие каждой инструкции по применению приводятся противопоказания и предостережения, но вместе с ними и «отзывы и желания первых пользователей оздоровительной системы „LĚD“». Приводятся письма людей разных профессий и возрастов с типичными для этого жанра выражениями удовольствия приобретенным продуктом: «Мне никогда в жизни не было так спокойно и хорошо» [Лед, 454]; «меня очень порадовала и обнадружила система LĚD» [Лед, 456] и т. п.

Все эти вторжения разного вида документальных текстов в текст романа сорокинской трилогии мы читаем как своего рода интертекстуальность или интердискурсивность, поскольку в романе значение одного текста опирается на знаки другого текста [Кибальник 2013: 5]. Кибальник, ссылаясь на французских исследователей теории источников и интертекстуальности, особенно Лорана Жени, утверждает, что текст-центратор трансформирует и ассимилирует множество текстов, но все еще удерживая «роль смыслового leadership» [Кибальник 2013: 6]. Мотивы разного вида документов несомненно корреспондируют с литературными частями в романе Сорокина, что отвечает тенденции современной прозы в ус-

ложнении нарративной структуры [Николина 2009: 267]. Как мы видим, части разного вида документов наподобие коллажа входят в романную структуру «ледяной трилогии», но что же с ними при этом происходит?

Документальность или псевдодокументальность трилогии больше всего обнаруживается в игре с источниками, связанными с Тунгусским метеоритом. На протяжении всей трилогии падение Тунгусского метеорита является точкой отсчета, к которой так или иначе возвращаются герои всех трех романов. С момента этого взрыва, случившегося 30 июня 1908 г. в районе реки Подкаменная Тунгуска, начинается новая жизнь для избранных, и упавший метеорит, точнее лед, обнаруженный Бро, служит медумом для пробуждения сердец будущих братьев и сестер. Тунгусский метеорит, значение которого по историческим размерам несомненно огромное, до нашего времени поразному документирован в энциклопедиях, лексиконах, научно-популярных книгах, документальных фильмах, а также в легендах эвенков и других жителей Восточной Сибири. Часть этих документов и легенд входит в трилогию Сорокина, получая в ней новое значение*. В тексте мы встречаемся с замечаниями литературного Леонида Кулика («Путь Бро»), где научный деятель, специалист по минералогии и исследованию метеоритов, подражая реально существовавшему историческому Леониду Кулику с учетом записей в его дневнике, объясняет своим молодым коллегам, среди которых находится и Бро, родившийся в день падения метеорита, что случилось в Сибири, тем самым подготавливая их к новой экспедиции:

Итак, 30 июня 1908 года в Восточной Сибири упал громадный болид. Падение его видели и слышали сибиряки, оно наделало много шума и оставило потряса-

* Особенно много документальных фильмов по этому поводу появилось в 2008 году, в столетнюю годовщину падения так называемого Тунгусского метеорита. Поскольку публикация трилогии была осуществлена раньше, Сорокин не мог пользоваться многочисленными материалами и очень разными гипотезами о происшествии в районе Подкаменной Тунгуски, приведенными в этих фильмах.

ющие следы: мощнейшая звуковая волна, пронесшаяся по всей Сибири, вывал леса на площади в сотни квадратных километров, световая вспышка и землетрясение, зафиксированное нелицеприятным сейсмографом в подвале Иркутской обсерватории. Метеорит видели не только тысячи безграмотных и суеверных обитателей Восточной Сибири, но и вполне цивилизованные люди из окон поезда под Канском... [Путь Бро, 49].

Сведения, которые приводит Кулик в романе, можно найти в любом источнике по падению так называемого Тунгусского метеорита: точная дата, световая вспышка, вывал леса в сотнях квадратных километров, землетрясение и т. п. Эти известные данные повторяются и в романе «Лед», когда Бро рассказывает сестре Храм об «истоках» Братства, повторяя слова вымышленного Кулика, с которым отправился в экспедицию, и одновременно повторяя слова исторического Кулика из его дневника:

Это был один из самых больших метеоритов. И произошло это в 1908 году, в Сибири, возле реки Подкаменная Тунгуска. Метеорит называли Тунгусским. Через двадцать лет люди ума снарядили к нему экспедицию. Они прибыли на место, увидели поваленный лес, но метеорита не нашли... [Лед, 395].

О первой куликовской экспедиции в «Экспедиции Академии наук СССР по изучению падения метеорита и их результаты» (<http://www.rgo-sib.ru/book/kniga/32.htm>) написано следующее:

Первая Тунгусская экспедиция под руководством Л. А. Кулика была разрешена Президиумом Академии наук СССР, и в феврале 1927 г. Л. А. Кулик со своим помощником Гюлихом выехал из Ленинграда. 12 февраля Кулик прибыл на станцию Тайшет, пополнил здесь и упаковал снаряжение и 14 марта выехал конным транспортом (еще по снегу) по тракту на село Дворец, на реке Ангаре, и далее по Ангаре до села Кежмы, куда и прибыл 19 марта. Здесь он снова пополнил свое снаряжение и запасы продовольствия, получил более точные и подробные сведения о фактории Вановаре и

22 марта на трех подводах выехал из Кежмы. Вскоре таежная дорога перешла в наезженную тропу, по которой было трудно передвигаться на санях. 25 марта Кулик достиг фактории Вановары, находящейся приблизительно в 200 км к северу от Кежмы и расположенной на правом высоком берегу Подкаменной Тунгуски...

В упомянутом нами тексте о куликовской экспедиции упоминается и вторая его экспедиция:

12 апреля экспедиция прибыла на станцию Тайшет и в тот же день на санях в полное половодье, торопясь пересечь разливавшиеся реки, выбыла на Ангару. Преодолевая большие трудности при переправах через реки, экспедиция вместе со снаряжением 18 апреля прибыла в село Кежму, а 25 апреля, преодолев последние 200 км по тайге, достигла фактории Вановары.

В романе «Путь Бро» обыгрываются мотивы из этого текста-документа, причем фикциональный Кулик говорит собравшимся в зале коллегам, что первая экспедиция была в 1921 г., а в новую они как раз собираются. В своей речи он пользуется точными данными из вышеуказанного документа, с упоминанием точных топонимов: Тайшет, река Ангара, села Кежма и Ванавара:

Мы отправляемся завтра с Московского вокзала. Едем на поезде до Тайшета. Там нас встречают тридцать подвод, которые везут нас и оборудование по конному тракту 400 километров до поселка Кежма на реке Ангара, где мы меняем лошадей, садимся верхом и едем по таежной тропе еще километров 200 до поселка Ванавара на самой Подкаменной Тунгуске. В этом поселке — фактория Госторга, снабжающая эвенков продовольствием, порохом и дробью в обмен на пушнину. Последний, так сказать форпост цивилизации. Место падения метеорита находится в восьмидесяти километрах к северу от Ванавары [Путь Бро, 51].

Как мы видим, части речи фикционального Кулика уподобляются дневнику исторического Леонида Кулика. Все можно проверить, поскольку приводятся одни и те же

сведения, включая датировку второй экспедиции, или, например, публикацию статьи Кулика в журнале «Мироведение», точность чего можно проверить («Систематизировав свидетельские показания очевидцев падения, я сделал вывод в своей статье для журнала „Мироведение“» [Путь Бро, 50]).

Кроме дневниковых записей, которые в документальной или псевдодокументальной форме входят в роман, сведения о Тунгусском метеорите словно паутина — прозрачны и ненадежны. Появляясь в научных и псевдонаучных документах, они включаются в литературный текст, и Сорокин играет этими фрагментами точно так же, как и его герои играют кусками ледяного метеорита, когда будят сердца своих будущих братьев и сестер. Тем не менее документальные сведения о Тунгусском метеорите входят в текст Сорокина точно так, как в его прозу входят куски чужих стилей, к чему мы уже привыкли, читая его романы и повести.

Вернемся еще раз к Тунгусскому метеориту. В трилогии представляется интересным выбор точки отсчета. Тунгусская катастрофа является на самом деле взрывом, а взрыв представляет собой возможное начало существования Земли вследствие расширения Вселенной. Взрыв, как новое начало, выбрала и Татьяна Толстая в романе «Кысь», обыгрывая научно подтвержденный Большой взрыв. Взрыв в Восточной Сибири, которому нет объяснения, все еще считающийся «неразгаданной тайной», очень хороший выбор для игры с документальным и псевдодокументальным в «ледяной трилогии» Сорокина. Или же на месте, где заканчивается документальность, открывается возможность разных гипотез и мифов? Если Земля возникла в результате последствий не совсем понятного и до сих пор исследуемого взрыва, Сорокин, играет с воспоминаниями о конкретном, но необъяснимом взрыве, чреватых гипотезами и лжегипотезами. В Сибири в 1908 г. был ли это метеорит? Или комета? Инопланетный ядер-

ный взрыв? Возможно, Никола Тесла, находившийся в то время в Лонг-Айленде, направил энергию в эту сибирскую часть своим резонансом? Или же он предотвратил космическую агрессию, оказав помощь нашей планете в стремлении защитить саму себя? Эти вопросы поднимаются до сих пор, и поэтому выбор тунгусского взрыва является идеальной точкой отсчета для «новых избранных людей» в романном мире. На необъяснимом строится идеальный миф, идеальный «возможный мир», который присоединяется ко всем известным историческим событиям в течение XX в.: Первая мировая война, революция, гражданская война, Вторая мировая война, советский период, постсоветское время, вплоть до 2005 г., т. е. до года публикации последнего романа трилогии. Это значит, что сам мир фикциональных «избранных» заканчивается, когда заканчивается и трилогия, т. е. в год публикации ее последней книги, причем романный и внероманный, фикциональный и нефикциональный миры совпадают в одной и той же точке.

Трилогию, т. е. конкретную книгу, я здесь упоминаю не случайно. Она является письменным документом, свидетельством определенного времени, поэтому и пространство хранения книг — библиотека — занимает особое место в трилогии Сорокина. В последнем романе «23 000» описывается библиотека в подземелье, в котором работают «мясные машины», пережившие удары ледяного молота. Эта бункерная библиотека со всеми приметам «подполья» содержала в основном классическую литературу и, хотя была приличной, у нее, по мнению Ольги, был «жестокый принцип». В библиотеке не было книг по технике, медицине, философии, истории, культуре, географии, точным и прикладным наукам, не было поэзии, газет и журналов. Библиотека в «23 000» и ее распорядок напоминают библиотеку в «Кыси» Татьяны Толстой или библиотеку в повести «Сонечка» Людмилы Улицкой, в которой она является закрытым подпольным местом, напо-

добие закрытой в себе главной героини. В романе «Лед» также описывается библиотека, являющаяся надежным местом для поиска белокурых и голубоглазых братьев и сестер. В библиотеке, которую посещает Ольга, было тихо, там сидело множество «мясных машин», занимавшихся совершенно бессмысленной работой: они «внимательно перелистывали бумажные листы, покрытые буквами» [Лед, 443]. Люди, или «мясные машины», от этого чтения получали «ни с чем не сравнимое удовольствие» [Лед, 443]. Ольга, героиня романа «23 000», в упомянутой подпольной библиотеке, после нескольких страниц «Дара» Набокова и «Убийства в Восточном экспрессе» Агаты Кристи, читает рассказ Ф. Скотта Фицджеральда «Алмаз величиной с отель „Риц“»; на месте заключения Джона о юности как сновидении, она разрыдалась. Почему Ольга плачет? Это текст, прочитанный ею, вызвал слезы или сознание о собственном сне? Во сне ли находится настоящая истина? В мнимом? Библиотека, которая хранит фикциональный мир, является также своеобразным памятником, и вместе с тем местом хранения книг и бумаг, распределенных по особому принципу. Особый принцип, о котором Ольга отозвалась, как о «жестоком», становится местом контроля. Сходное отношение к книгам и «бумаге, которая впитывает», помнит и переносит истину, мы встречаем в «Пути Бро». В этом месте снова поднимается вопрос об истине. Истина — это то, что кому-нибудь хочется показать, или это объективная истина? Что на самом деле показывает / доказывает бумага / документ / книга? Истину? Можно ли человеку добраться до настоящей истины? Или это совершенно невозможно, поскольку она находится в сновидении? В «Пути Бро» главный герой посещает библиотеку в советское время, у него было поручение достать информацию о буржуазной прессе. В Публичной библиотеке Бро смотрит на развешенные на стене портреты русских классиков — Пушкина, Гоголя, Толстого и Чернышевского. Раньше на месте Чернышевского

был Достоевский, но Бро отмечает, что для него нет разницы между этими двумя писателями. Размышляя о русских классиках, Бро берет не что иное, как свежий номер «Правды», и в нем начинает читать коллективное письмо рабочих завода «Красный выборжец». Читая «Правду» (или «правду»?), Бро заснул. Правда, настоящая истина, которую осознал Бро, является ему не наяву, а во сне. Правда в ее высшем смысле существует, как и утопия, только в онейрическом состоянии, только по ту сторону реальных объяснений, что потом покажется и Ольге, как мы видели в «23 000». Во сне герою Бро снится сон из его прежней жизни, когда он был Сашей и в школе писал сочинение о Достоевском. В его сон вошел реально цензурированный или выброшенный из рамы Достоевский в Публичной библиотеке, но в сновидении маленький Саша не знает, кто этот «мрачноватый господин с массивным лбом» [Путь Бро, 177]. Друг, сидящий рядом с ним, протянул ему собрание сочинений Достоевского, и тогда Саша все вспомнил:

Я беру ее в руки, раскрываю и вдруг *ясно* понимаю, что эта книга итог жизни бородатого человека с серьезным взглядом, всего лишь бумага, покрытая комбинациями из букв, именно о ней, об этой покрытой буквами бумаге — и ни о чем другом! [Путь Бро, 178]

Мальчику в сочинении надо писать о бумаге, т. е. описывать саму бумагу, делая новую бумагу, покрытую буквами. Он просыпается и попадает в другой сон, но в этом сне он видит точно то же помещение Публичной библиотеки, в котором находится в реальности, что подтверждают четыре больших портрета, висевших на стене, но в рамках этих портретов были не писатели, а машины для написания книг, и

они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысячи листов бумаги комбинациями из букв. Я понял, что это сон, который я *хочу* видеть. Машины в рамках производили бумагу, покрытую буква-

ми. Это была их работа. Сидящие за столами совершали другую работу: они *изо всех сил* верили этой бумаге, сверяли по ней свою жизнь, учились жить по этой бумаге — чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других [Путь Бро, 178].

Бро просыпается и осознает, что находится на Льду, так как «увидел сердцем» Землю: «Вся она от камней, воды и растений до животных и людей состояла из атомов — нашего строительного материала, порожденного Светом» [Путь Бро, 178]. Не через документ, а внутренним видением Бро видит и чувствует, что это за планета, и из чего она состоит. Правда не в бумагах (от журнала до литературной бумаги, покрытой буквами), а в атомах, в однородной Земле, на которой нет разницы между камнем и человеком. Бро снова очнулся и снова посмотрел на портреты, но на месте лиц там «клубились розовато-коричневые сполохи» [Путь Бро, 179]. После этого Бро стал на все и на всех смотреть новыми глазами, т. е. сердцем, и он осознал, что человек является «мясной машиной». Осознав суть человека, Бро увидел, что человека интересует не другой человек, а бумага, прокрытая буквами. В романе «Лед» продолжается мысль о книгах как бессмысленных бумагах, написанных давно умершими «мясными машинами»:

Толстые потертые книги были написаны давно умершими мясными машинами, портреты которых торжественно висели на стенах библиотек. Книг были миллионы. Их непрерывно размножали, поддерживая коллективное безумие, чтобы миллионы мертвецов благоговейно склонились над листами мертвой бумаги. После чтения они становились еще мертвее [Лед, 443].

Братство сорокинских избранных может жить, только перестав верить в бумагу, и поэтому здесь можно говорить о разрушении мифа о литературоцентризме, на что указал Марк Липовецкий в своем анализе трилогии

(см. «Террор сакрального» в [Липовецкий 2008]). Мы читаем литературу в романе, исходя из латинского слова *litera* 'слово', понимая ее в широком смысле, как совокупность письменных сообщений. Документы, появляющиеся в разных формах, дают своеобразную «истину», «правду» жизни, зафиксированную печатным словом как социальным институтом, «способом социальной реальности» [Каспэ 2013: 8], и этим создается особого рода синтетический миф власти [Липовецкий 2008: 625]. Литературоцентризмом можно считать узурпирование письменной речи идеологией, и в таком прочтении он и есть «сердцевина русской сакральности» [Липовецкий 2008: 625] или «идеологический инструмент тоталитарной культуры» [Турышева 2014: 16]. Поэтому «ледяную трилогию» мы читаем как некую игру в литературоцентризм, когда речь идет об утрате доверия к тем функциям литературы и вообще печатного слова, которые были сакрализованы или все еще сакрализуются: от закона как фундамента власти, полицейского досье, вплоть до потребительской рекламы. Письменное, печатное слово в документе получает статус реальности, и могущество слова становится могуществом власти. Власть или миф о власти вырастает на книжном, словесном фундаменте, и доверие документу неизбежно оборачивается «насилием над живой жизнью» [Турышева 2014: 20]. Письменная речь, печатное слово даже в виде тайком написанного письма, должно быть уничтожено, и Ольге в «23 000», прочитавшей его в туалете и потом бросившей в унитаз, придется уничтожить единственный документ, предсмертное письмо Вольфа. Ведет ли это письмо Ольгу к свободе? Не заводит ли оно в ловушку Ольгу и Бьорна, снова доказывая наивное доверие к письменной речи? Письменная речь манит, показывая реальность совсем не такой, какая она есть. Прошлое и будущее избранных братьев и сестер поэтому передаются устно, т. е. в дописьменной форме. Бро рассказывает свою жизнь в «Пути Бро», а во «Льде» сокращенную версию пересказы-

== Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина) ==

вает избранной сестре Храм. Храм пересказывает свою жизнь, в то время как Горн пророчествует в «23 000». Бумага существует в библиотеках, как мы сказали, и может даже вызвать слезы, причем сразу задаются вопросы о статусе яви и сна, о статусе истины и настоящей жизни. Наподобие пелевинских героев, Ольга задает себе фундаментальные вопросы как о своей собственной жизни («Для чего живу? Для кого?») [23 000, 597]), так и о положении Земли в космосе, и приходит к заключению, что история человечества базируется на абстрактных фактах: «Люди верят в то, о чем лишь могут договориться» [23 000, 636]. Может, все это сон? Где настоящая истина и стал ли ее статус сомнительным? Человечество настолько верило бумагам, документам, монументам, что они потеряли свое значение, стали искаженными, а сама правда в романе может встретиться только в виде заглавия газеты в Публичной библиотеке!

Документ, т.е. бумага, основанная на фактах, подвергается сомнению, и в сорокинском тексте она является медиумом игры. Если говорить в шутку, то роман преподносит «документы»: вот вам удостоверение личности, дневник, полицейское досье, вот вам, жадным потребителям, инструкции по эксплуатации нового продукта, вот вам легенды, научные гипотезы и псевдогипотезы о Тунгусском метеорите! Все это документы, с которыми Сорокин играет точно так же, как играет и с литературными стилями в других своих текстах. В «Романе», например, где Сорокин подражает письму классиков, в «Голубом сале», в котором он подражает стилям не только Толстого, Достоевского, Чехова, Набокова, Платонова, но и фразам на идиш, старославянизмам, китайским фразам и т.п., в повести «Метель», где обыгрывает стиль «метельных» повестей русской литературы, или в ранних рассказах, в которых имитирует стиль социалистического реализма [Vojvodić 2012]. Обыгрывание разных стилей и утрирование в упомянутых текстах и в трилогии подобно тел-

луровым гвоздям из его одноименного романа, которые вбивают в голову людям, что походит на вбивание в голову идеологии. Любой документ, будь он литературным, научным или политическим текстом, как и любой стиль, является только бумагой с определенными буквами.

Настоящие истины братья света узнают не посредством письма, ибо оно искажает истинный взгляд на мир, а посредством Света. Человек стал верить буквам и потерялся, в то время как истинная правда находится в сердце и Свете. Не случайно упавший на Лед Бро стал сердцем вслушиваться в Музыку Вечной Гармонии: «Сначала был только Свет Изначальный. И свет сиял в Абсолютной Пустоте» [Путь Бро, 83]. Парафразируя в определенном смысле Евангелие от Иоанна, в котором Иоанн также является «светом», т. е. свидетелем Света, Свет Изначальный можно читать и как евангельское Слово, ибо «Слово было у Бога, и слово было Бог». Божественная сила Слова, находящаяся у Бога, противопоставляется человеческому, искаженному слову, написанному на бумаге / документе, через которое проявляются власть и идеология. Человек искажает слово в документе, меняет его смысл, меняет истину, и вечным повторением букв производятся только «буквы на бумаге». Документ теряет аутентичность или, прибегая к тавтологии, — документальность. Чтобы воссоздать истину, чтобы вернуться к ней, надо вернуться к истокам — и Свету изначальному, заново воссоздать устную речь. Братья Света вернулись Свету, а Бьорн и Ольга, босыми ногами пошедшие по мрамору, обретают Бога. Не является ли мрамор, по которому они пошли босиком, кладбищенским, т. е. своеобразным памятником? Из этого мрамора, из «смерти» этой секты, братьев или как угодно, рождается надежда на новое пробуждение, на новый мир, возникший из уничтоженного и искаженного «буквами на бумаге» мира.

Литература

- Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике в 2 т. М., 1998. Т. 2. Режим доступа: http://narratology.at.ua/_ld/0/22_J.Jenette_Figu.html.
- Каспэ И.* От редактора // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство / Под ред. И. Каспэ. М., 2013.
- Кибальник С.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013.
- Латынина А.* Сверхчеловек или нелюдь? // Новый мир. 2006. № 4. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/4//lat9.html.
- Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
- Николина Н. А.* Нарративная структура современного прозаического текста // *Dynamik poetischer Formen: Lyrik-, Prosa- und Dramatext in Russland um die Jahrtausendwende* / Hrsg. S. Mengel, N. Fateeva (Динамика формы художественного текста: стих, проза, драма в конце XX — начале XXI века / Ред. С. Менгель, Н. Фатеева). Halle (Saale), 2009.
- Сорокин В.* Трилогия. М., 2006.
- Турьшева О.* Опасности культуроцентризма: культ литературы глазами литературы // Кризис культуроцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности / Ред. Н. В. Ковтун. М., 2014.
- Abot H. P.* Uvod u teoriju proze / Prev. M. Vladić. Beograd, 2009.
- Car M.* Dokument i roman — preispitivanje žanrovske paradigme. Dokumentarni roman njemačkog govornog područja u posljednjoj trećini 20. stoljeća // *Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti*. 2008. Br. 3–4.
- Günther H.* Literatura fakta // *Pojmovnik ruske avangarde 1* / Ur. D. Ugrešić, A. Flaker. Zagreb, 1984.
- Hansen-Löve A. A.* Faktura, faktornost // *Pojmovnik ruske avangarde 1* / Ur. D. Ugrešić, A. Flaker. Zagreb, 1984.
- Levy D.* Fixedor Fluid? Document Stability and New Media // *ECHT'94 Proceedings of the 1994 ACM European conference on Hypermediatechnology*. 1994. Режим доступа: <http://dl.acm.org/citation.cfm>.
- Vojvodić J.* Tri tipa ruskog postmodernizma. Zagreb, 2012.
- Zlatař A.* Istinito, lažno, izmišljeno: Oglеди o fikcionalnosti. Zagreb, 1989.