

Goes, Gudrun

Владимир Сорокин и обэриуты

In: *Alexandr Veselovskij a dnešek : (materiály konference konané ve dnech 22.-24. října 1996)*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 131-140

ISBN 8021018798

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132448>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ВЛАДИМИР СОРОКИН И ОБЭРИУТЫ

Gudrun Goes (Magdeburg)

Первые тексты (романы, рассказы, пьесы) В. Сорокина (1955), московского концептуалиста, который сегодня характеризуется как постмодернист, возникли в 70-х годах в подполье, на неофициальной сцене; она была в прямом или косвенном смысле связана с европейской культурой и искусством и спорами их представителей. На В. Сорокина оказало большое художественное влияние конфронтация с окружающим его идеологическим космосом Советского Союза и с миром знаков, который утратил значение, у которого не было субъекта сообщения.

Сигнификат и сигнификант уже распались. Русский концептуалист был в состоянии завоевать мир – или в процессе письма или создания картины –, который являлся текстом. Он создал новое из старого. Действительность оказалась для него неиррелевантной, потому что она не могла быть изображена при помощи искусства, это изображение всегда становилось референцией на знак референта.

Цель Московского концептуализма заключалась не в том, чтобы разрушить этот язык идеологического космоса и заменить его новым – как это сделали футуристы –, а использовать его в механическом функционировании как свой собственный язык без любого сингретического притязания на правду.

Не было дуализма между поэтическим и разговорным языками. Дуализм тогда еще определялся культурным самоопределением модернизма. *Алфавиты* поэта Д. Пригова хотят свести поэтические эксперименты модернизма к разговорной речи, сейчас речь не идет о зауме, только об уме. Художники русского авангарда (обэриу) еще искали свежие формы выражения, но Московские концептуалисты ставят под вопрос все художественные ценности, знаки и символы. Они не раздражали советский истеблишмент, они разладили его при помощи собственной системы знаков и ценностей. Они избежали ошибки авангардистских предшественников и не смешивали искусство с жизнью. Можно констатировать, что существует связь между Московским концептуализмом и постмодернизмом: «В них проявляются игровое начало, пародийное, внутритекстовой коллаж и цитатность, метаморфоза жанров, смешение высокой и бытовой

культуры или семантическое и социологическое многократное кодирование. Можно описать переход от литературы модернизма к постмодернизму, по представлению Мэк Хейла, как шаг от эпистологической установки к онтологической. Эпистологическая установка привела в литературе модернизма к проверке средств повествования и отражению повествовательных приемов, это привело к революционному изменению повествования вообще. В постмодернизме эпистологический вопрос обостряется и становится онтологическим. Следует проверка не только средств повествования, но и самого повествования, это значит, что способ существования текста становится предметом отражения в тексте.»¹

Тексты Московских концептуалистов большей частью направлены на вызывание шока, в результате проникновения в бывшие табуированные зоны. Они прежде всего относятся к гротескному изображению плоти.

Г. Ритц описал гротесковое как особенность развития славянского постмодернизма, как знак изменения парадигмы от модернизма к постмодернизму. Он определяет внутреннюю связь между гротеском и постмодернизмом по 4 признакам: «1. Потеря раздвоенности мира, внутреннее приравнивание Востока к Западу. Эта потеря в основном выражается как потеря порядка, как знак утраты смысла. 2. Чувство уже существующего апокалипса. 3. Литература только лишь в состоянии описывать ситуацию после апокалипса таким образом, что она дальше использует обломки старого, разрушенного мира в качестве фрагментов. Она обращает свои взоры назад, хотя прошлое исчезло. 4. Потеря действительности ведет к усилению возможных вариантов действительностей и одновременно возможные варианты действительностей обнаруживают себя копиями мифических образов. Запад делает акцент на игровое, а восток на деструктивное начало.»²

В начале 90 годов В. Сорокин пишет пьесу *Дисморфомания* (и также *Юбилей*), эта пьеса – соединение отдельных сцен, которые могли бы составить два акта. Композиция пьесы *Юбилей* имеет структуру, сходную с пьесой *Дисморфомания*.

¹ Vgl. Lützler, P. M.: Einleitung. Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. P. M. Lützler. Frankfurt 1991, S.13.

² Vgl. Ritz, G.: Die Grotteske im späten Sozialismus. Eine Erscheinung der slavischen Postmoderne. In: Schweizer Beiträge zum Slavistenkongreß in Bratislava. Bern 1993. Slavica Helvetica, Bd. 42, S. 324.

Дисморфомания – это болезнь семьи пациентов в психиатрической больнице. Они страдают от того, как им самим кажется, что они уродливы. Дополнительный текст (текст в скобках) описывает стерильное оформление сцены. Фигуры, охарактеризованные не именами, а большими буквами, отличаются друг от друга возрастом, полом, аномалией. Санитары проважают их на сцену. Ритуал их представления всегда один и тот же. По громкоговорителю – голос в репродукторе – рассказывает историю больного, включая историю его болезней. В первом акте персонаж на сцене сам не говорит, только лишь говорится о нём. Голос в репродукторе – это явление можно и обозначить как изнасилованием речи – то есть, единственная действующая причина в этом мире и сама речь становится главным героем. Белые предметы открывают референцию, они демонстрируют отсутствие предметов. На сцене друг за другом присаживаются: Г., 23 года, безработный, ранее студент и дежурный, он носит пластырь на носу, потому что он чувствует, что нос опухший и не похож на носы других людей; Д., 18 лет, библиотекарь, она воображает себе, что газы утекают из тела и для удержания газа она укупоривает зад пробкой для удержания газа; К., 38 лет, сперва шофер, потом инвалид, он носит выпрямитель спины, он представляет себе, что у него ненормальная спина; К., 35 лет, библиотекарь, думает, что ноги и бедра сделаны из сала, поэтому она голодает, вызывает у себя рвоты, и носит стеклянную банку с рвотой при себе, периодически обновляет ее содержимое; Г., 20 лет, студент, думает, что люди насмеются над его большой нижней челюстью и носит под верхней губой изготовленную им пластину; К., 56 лет, каменщица, заметила после несчастного случая, что глаза стали совсем другими, она построила расширитель век. По мнению Г., 29 лет, геолога, у него цыплячья шея. Он носит на шее некое подобие корсета, чтобы скрыть такую тонкую шею.

Физические дефекты указывают на гротескный образ тела: «Чрево и фалл. Им принадлежит ведущая роль в гротескном образе тела. Следующую по значению роль после живота и полового органа играет в гротескном теле рот, куда входит поглощаемый мир, а затем – зад. Ведь все эти выпуклости и отверстия характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между двумя телами и между телом и миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разятие на части, поглощение другим телом – совершаются

на границах тела и мира или на границах старого и нового тела, во всех этих событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены. Таким образом, художественная логика гротескного образа, игнорирует записную, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует только его выпуклости – отростки, почки – и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в глубины тела.

Для нового телесного канона характерно – при всех его значительных исторических и жанровых вариациях – совершенно готовое, завершённое, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и индивидуально – выразительное тело. Все то, что выпирает, вылезает из тела, всякие резкие выпуклости, отростки и ответвления, то есть все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое тело, отсекается, устраняется, закрывается, смягчается.»³ Сорокин излагает и главные события в жизни гротескного образа тела – еду, питье, переваривание – и новый канон телесного.

История отдельных людей повторяется в манере представления, а срок пребывания в психиатрической больнице разный. Из фундаментального лексикона социалистической действительности взяты профессии как особые и типические характеристики: библиотекарь, каменщик, геолог, шофёр, студент. Биографии заключают в себе фрагменты из жизни «нормального советского гражданина»: ясли, детский сад, средняя школа, детдом, тренировочный лагерь, советская армия, общественная работа, художественная деятельность, злоупотребление алкоголем. Ситуация конфликта видна: отдельный человек и его дефект. Он находится в психиатрической больнице, поскольку не может решить свой конфликт. Или он ошибочно определил свой конфликт, или общество не распознало эти признаки, не в состоянии разобраться в них. После чтения истории болезни (анамнеза) всех 7 пациентов раздевают (4 мужчин, 3 женщины), их освобождают от средств, которыми они скрывают свои дефекты. Пациенты и санитары сидят или стоят на сцене и слушают по громкоговорящему дополнительный доклад, в котором упоминаются два имени, – это значит, есть субъекты и адресаты –, доклад сам по себе без содержания; там нет компактных, синтаксических конструкций, которые нельзя передать семантическим путем и выразить логикой повествования. Доклад охватывает механическое, политическое и переходит к органическому,

³ Бахтин, М.: Творчество Ф. Рабле. Москва 1986, с. 343-345.

к гротескному образу тела: поедание экскрементов – преступление, равновесие внутриутробного разлагающегося существа, своими формами напоминающего решения партийной конференции, зависит от содержания белка в моче организма матери, упоминает о портретной слюне, женских эталонах, червях на груди и обстоянии фашистов, богорице втулок –.»⁴ Этот доклад как большой цитатный каталог оказывается диагнозом пациентов, он оканчивается сигналом: больных лечить гнойным спиртом: «Основной характерной чертой постмодернистского цитатного каталога на семантическом уровне является накопление потенциально всех, полностью бессмысленных смыслов современной цивилизации, на синтаксическом уровне – принцип каталогического монтажа, на прагматическом уровне – расщепленное номадическое сознание без ориентации во времени, и на уровне глобальной культурной функции – такое соотношение с современной цивилизацией, при котором она была бы сдана в огромный архив... По всем своим существенным характерным чертам постмодернистская каталогическая цитатность является деконструкцией авангардной цитатной полемики.»⁵

Вторая часть пьесы начинается с одевания пациентов и с перехода от одного типа текста к другому. Из громкоговорителя слышен призыв: «Играйте!» Пациенты получают костюмы из спектаклей по драмам английского писателя Шекспира: Ромео и Джульетты и Гамлета. Выступают парами: Джульетта и Гамлет, которых исполняют Г и Д, король и королева, Тибальт и Горацио, К. в роле кормилицы. 4 роли из пьесы Гамлет, 3 из пьесы Ромео и Джульетта. Существует новое место действия, которое несколько раз изменяется: площадь в Вероне перед дворцом в Гелзингор (два разных места соединяются). На площади расставлены предметы больных из первой части пьесы. Диалоги фигур смешаны из двух пьес Шекспира, следуют соблюденному метру не только стихотворных, но и прозаических шекспировских строк с намеренными переборами ритма. Несколько раз разговор пациентов прерывает их. (Кормилица обращается к Горацио: свиньи), Горацио сравнивает ширину церковных дверей с проспектом Ленина.⁶ Действие этой пьесы частично отвечает на пьесу Ромео и Джульетта. Особенно выделяется действие пьесы Гамлет. Белые предметы больных на сцене служат декорации и ведут свою собст-

⁴ Сорокин, В.: Дисморфония. Frankfurt, Verlag der Autoren, o. J., S. 196-198.

⁵ Oraic Tolic, D.: Avangard i postmodern. In: Russian Literature XXXVI, 1994, S. 108 und 110.

⁶ Сорокин, В., S. 201 und 204.

венную жизнь. В комнате королевы стоят белые банки разных размеров. На одной из банок сидит королева. Весь зал в дворце заставлен банками и выпрямителями разных размеров. На сцене в саду находятся белые пробки разных размеров. Вся улица в Вероне завалена белыми разнокалиберными пластырями. Гамлет и Горацио находятся в белой комнате, которую занимают 7 белых предметов: банка, пластырь, пробка, выпрямитель спины, пластинка, расширитель век, ошейник. Надо анализировать эту пьесу Сорокина как текст и как театр. Визуальный подход к теме (идеи, мысли становятся предметами без отношения к людям) связывается с концептуалистическим опытом Сорокина, – с видом перформэнс концептуалистов и с развитой ими техникой двойного эстетического видения, анализа знака и предмета. Этой драмой напоминаются инсталляции Кабакова, тематизирующие соотношение видимого и невидимого. Здесь существует невозможность отождествляться, входить в пьесу.

В. Кошмаль показывает в своём чётком анализе русской драматургии новой волны (без включения пьес Сорокина, которые были ещё не опубликованы, но входят в этот контекст), что изображение мира объектов больше не включает его рациональный анализ, и что театрализация драматических текстов проводится девербализацией и что изображённое помещение оспаривает важное место фигуры.⁷

Два санитары много раз уносят червей со сцены с указанием на дух отца Гамлета, которому надо мстить. Знаменитый вопрос Гамлета «быть или не быть» актер разделяет на два прагматических вопроса из фундаментального лексикона: «Что лучше для человека, для нормального человека – согласиться делать все, как надо, или не соглашаться и не делать, как надо.»⁸ После этого вопроса Гамлета следует встреча с Джульеттой, которая спрашивает о его самочувствии, он спрашивает о её добродетели. Голая кормилица выходит на сцену с батонем ржаного хлеба. Джульетта поднимает юбку, чтобы показать свои красивые ноги (здесь ярко возникает ассоциация с третьим актом, вторым выходом из пьесы Гамлет, где Гамлет, лежит на коленях Офелии, говорит о чистых мыслях, которые появляются и именно тогда, когда лежат между двумя девичьими ногами. Гамлет отряхает свой костюм. Потом король и королева в изорванном платье, со следами царапин и кровоподтеков на лицах, выходят на сцену

⁷ Koschmal W.: Die Theatralisierung des Dramas in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Forum Modernes Theater 1, 1990, S.19 und 20.

⁸ Сорокин, В., S. 217 f.

вместе с Тибальтом, который несёт металлический шар, король и королева стоя мочатся. Этот выход повторяется 5 раз. При каждом выходе можно читать в дополнительном тексте, что фигуры находятся в том же самом помещении, но это помещение уменьшается. Белые предметы начинают двигаться и давят тесно стоящих между ними людей. На табуретках лежат 7 предметов и исковерканные, окровавленные тела бывших владельцев этих предметов. Голос в репродукторе говорит: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Гамлете и Джульетте.»⁹

Вторая часть пьесы напоминает пьесу и постановку Вилсона «Цивил Вор», которую Е. Фишер-Лихте анализирует в своей работе о семиотической разнице: «В отличие от исторических направлений авангарда, которые вообще семиотицируют тело актёра, в постановке Вилсона Цивил Вар во многом деконструируются и язык и тело как знак. Их функция знаков сводится к фрагментарному цитированию культурной традиции. В четвертой сцене процитированы отрывки из классических произведений европейских литератур – из пьес Гамлет, Фауст,..., но цитаты не связаны с персонажем (драматическим персонажем), который играет на сцене. Тело актёра цитирует персонаж из европейско-американской истории с помощью масок и костюмов, но процитированные фигуры не построены как драматические фигуры при помощи специфических приёмов. Разделение языка и тела на фрагменты и монтаж позволяет представить процитированные – или лучше сказать – эксплуатированные культуры как своего рода каменоломни.»¹⁰

Сцена маскарада и театра в театре начинается при первом выходе из первого акта пьесы Гамлет: Тибальт и Горацио играют роли Бернадо и Францеско, кормилица и играет роль Горацио и Берчадо, Горацио также играет Горацио. Потом следуют отрывки из первой, второй и пятой сцен третьего акта пьесы Ромео и Джульетта. Роли – как уже сказано – сменяются, Гамлет играет роль Ромео. Реплики Гамлета или Ромео подаются и другими фигурами. Отрывки из четвертой и пятой сцен первого акта и из первой сцены третьего акта пьесы Гамлет составляют конец второй части. Здесь Джульетта играет роль Офелии. Трагический конфликт обоих шекспировских пьес преподносится «как персифляж».

⁹ Сорокин, В., S. 226.

¹⁰ Fischer-Lichte, E.: Die semiotische Differenz. In: Dramatische und theatralische Kommunikation. Forum Modernes Theater 8. Hg. H.Schmid und J. Striedler. Tübingen 1992, S.136.

Весь сценарий Сорокина распадается, в конце остаётся гомографическое изображение соответствующих предметов и их владельцев с ярко очерченными контурными линиями. Действительность как мир объектов существует только как алогизм и нечто иррациональное.

Речь и действия персонажа не мотивированы ни психикой ни идеологией. Жизнь протагонистов оканчивается в игре с их представлениями о действительности, с их меняющимися ролями.¹¹ Решающее изменение, которое претерпевает театр постмодернизма, это новое существование актёра на сцене, которое переходит от характера или персонажа к фигурическому носителю творческого процесса, в котором театр утверждается как образ. Он переживает в ходе этого процесса большую трансформацию, потому что он предполагает исчезновение персонажа как психологическое единство.¹² Осмысленный разговор не состоится, потому что Сорокин проводит идеологическую деконструкцию текстового мира при помощи постоянного воспроизводства фрагментов, объектов и ситуаций, которые утратили референтское отношение. Можно было бы бесконечно расширить первый акт без содержательных, существенных и структурных изменений. Возможно и добавить другие шекспировские диалоги в заменимых ролях (его пьеса *Юбилей* действует по тому же принципу): „Thus, in concordance with Baudrillard, Sorokin suggests that writing is not an imitation of any reality, but secondary order of reality, that of signs. Writing is a representation of writing.“¹³ Происходит деконструкция переполненного знаками мира. Его опустошение связывается с гротеском, чудовищем: здесь с физическими дефектами в первом акте, с экскрементами во втором акте, которые не изображены в карневальном виде, не происходит освобождение индивида.

Что связывает с или что отличает драму и театр постмодернизма от авангарда? В манифесте футуристов 1913 года пишут, что футуристическая сцена не представляется отображением жизни, а показывает алогичное, абсурдное и разрушает известное. Цель изображения не развитие действия и характеров, а творческое освоение языка. Обэриуты больше не доверяли языку футуристов и этот процесс сигнализирует бли-

¹¹ Vgl. Koschmal, W.: a.a.O., S.29.

¹² Vgl. Bogumil, S.: Bild und Metonymie im postmodernen Theater. In: Drama und Theater. Hg. H. Schmid und H. Kral. München 1991, S. 614.

¹³ Roll, S.: Stripping Socialist Realism of its Seamless Dress. Vladimirs Sorokin's Deconstruction of Soviet Utopia and the Art of Representation. In: Russian Literature XXXIX, 1996, S. 74.

зость к московским концептуалистам: «Театр абсурда подрывает доверие реципиента в информацию. Автор является глупым. И если реципиент примыкает к автору, ему надо отказаться от обычного разума.»¹⁴ Театр обэриутов¹⁵ – театр ситуации, который указывает на невозможность реалистической ориентации. «В то время, как обэриуты регистрируют точное собственное значение слова, они деформируют окружающий их мир, чтобы его по новому собрать. Система языка не разрушена.» Театр глупостей (Введенского) разрушает механизм языка из-за несовместимости семантических единств.¹⁶ Якард доказал абсурд драм Хармса по этому методу, который он углубил следующими постулатами: «Постулат о детерминизме, постулат об общей памяти и постулат об одинаковом прогнозировании, постулат об информативности, постулат об истинности, постулат о неполноте описания, постулат о семантической связности.»¹⁷ И Херта Шмид таким образом определяет три приёма обэриутов, которые предвосхищают абсурдный канон: «В творчестве Хармса эти приёмы становятся доминантными – амбивалентная структура значений драматической фигуры, алогичный диалог, преобладание внешней системы коммуникации за счёт внутренней.»¹⁸

Сравним драматургию обэриутов, их театр абсурда с драмами Сорокина, с театром постмодернизма. Абсурд у обэриутов значит повествование о полном отсутствии охарактеризованной действительности, о пустоте мира.¹⁹ Драматурги постмодернизма видят мир как текст, переполненные знаки которого относятся к отсутствию мира. Абсурд или гротеск означают деконструкцию текстового мира. Амбивалентная значительная структура драматических фигур и у Сорокина и у Хармса больше не существует. У них персонаж играет взаимозаменяемые роли, которые определены цитатным каталогом, не возможно проверить их замену из-за

¹⁴ Vgl. Smirnov, I.: Der kompromittierte Text. In: Schreibheft 39, 1992, S. 122.

¹⁵ Wir verweisen an dieser Stelle auf andere sehr unterschiedlich geführte Diskussionen: Vgl. Fleischer, M.: Das absurde Drama in der sowjetischen Literatur der 20er Jahre. In: Die Welt der Slawen 1-2, 1992, S. 174-184 und Scholle, C.: Das russische Drama der Moderne. Frankfurt 1992, S. 34-167.

¹⁶ Vgl. Koschmal, W.: Das Drama der Moderne. In: Die Literarische Moderne in Europa. Hg. J. Piechotta u.a. Opladen 1994, S. 376.

¹⁷ Vgl. Jacard, J.: Danil Charms – teatr absurda – real'nyj teatr. In: Russian Literature XXVII, 1990, S. 22-33.

¹⁸ Vgl. Koschmal, W.: Das Theater der Moderne, a. a. O., S. 377.

¹⁹ Ebenda.

изобилия знаков. Мы уже подчеркнули, что особенностью театра модернизма является исчезновение фигуры как психологического единства, что происходит обмен персонажа и предметов. Содержательные мысли и драматическая структура у Сорокина соответствуют частично душевному настрою постмодернизма, который американский писатель и литературовед Сузан Сонтаг²⁰ описывает и называет в американском обществе кэмп. Кэмп – это значит, что надо понимать человеческое существо в качестве исполнения роли. Кэмп не утверждает, что хорошее является плохим или наоборот.

Нелогический диалог в драмах Хармса не повторяется в драмах Сорокина. В первом акте пьесы Сорокина существуют монологи только в виде докладов по громкоговорителю, во втором акте используются диалоги из пьес Шекспира, которые представляют собой фрагменты и сами по себе разрушены сокращением и монтажом, у Хармса диалоги разрушены несовместимостью семантических единств. Преобладание внешней системы коммуникации за счёт внутренней включает увлечение театральными элементами. В театре обэриутов также видно, что тело существует не только как естественный знак для выражения души, но и имеет функцию создать гетерогенное отношение с сигнификацией.²¹

И театр постмодернизма отличается от театра авангарда тем, что уже проведенная в авангарде семиотизация образа тела не только частично органичивается как в реалистическом театре, но и принципиально отрицается. Сегодня существует еще в авангарде начатая десятиотизация языка и образа тела на разных уровнях.²²

²⁰ Vgl. Sontag, S.: Anmerkungen zum Camp. In: Falsche Dokumente. Hg.U.Riese. Leipzig 1993, S. 123 f.

²¹ Vgl. Fischer-Lichte, E., a.a.O., S. 127.

²² Ebenda, S. 137.