

**Тоталитарный смех:  
генеалогия комического в творчестве В.Сорокина**

Эти рассуждения требуют некоторых уточнений в области теории комического. Комическое и его разновидности (сатирическое, юмористическое, саркастическое, ироническое) не представляются мне ни модусами художественности, т.е. специфическими для искусства способами завершения и оценки мира [1. С.153-169], ни даже формами литературности [2. С.342-344; 3. С.16-17]. Комическое, на мой взгляд, является общекультурным механизмом смыслообразования. Оно находит свое проявление в самых разных формах бытования языка, включая повседневную речь. Художественная словесность, литература представляет собой особую дискурсивную практику, которая обладает набором исторически преходящих жанров. Комическое при этом входит «в содержание» некоторых из этих жанров, например комедии или анекдота. Художественность литературы понимается мною как результат специфической креативно-рефлективной деятельности субъекта в языке, при том что язык предстает художественному субъекту не как автономная сущность внутренних зависимостей, а как система дискурсивных практик — социальных механизмов порождения и функционирования речи, как система символических порядков, где слово уже наполнено смыслом. Поэтому работая со «словом», подвергая его «остранению», «смещению», художник работает со смыслами. Таким образом, комическое само по себе не является показателем художественности. Литературное произведение часто репрезентирует способ оценки той или иной культуры. По выражению И.Смирнова, литература выступает универсальной хранительницей дискурсов и активно реагирует на смещение их системы, фиксируя изменение отношения к тому или иному символическому порядку [4. С.242-245].

Понятие «тоталитарный смех» принадлежит одному из ведущих европейских интеллектуалов Славою Жижеку и описывает роль смеховых явлений в современной культуре. Суть концепции «тоталитарного сме-

---

\* © Саморукова И.В., 2004.

ха» в следующем. Современное общество в основе своей несерьезно, и господствующая идеология сегодня не предполагает серьезного или буквального отношения к себе. Поэтому смех, ирония больше не выполняют своей «развенчивающей», критической функции, обнаруживая под маской истинное лицо или хотя бы пустоту, а выступают частью принятых в обществе правил игры [5. С.35]. Героем нашего времени стал цинический субъект. Он вполне отдает себе отчет в дистанции между идеологической маской и социальной действительностью, но тем не менее не отказывается от маски. Петер Слотердайк, автор «Критики цинического разума», интеллектуального бестселлера конца девяностых, так переформулирует классическое Марксово определение идеологии: «Они отлично сознают, что делают, но тем не менее продолжают делать это».

Циническая позиция отличается от так называемого кинизма, который противопоставляет напыщенную серьезность господствующей идеологии – банальности повседневной жизни. Кинизм стремится выставить на посмешище официоз, вскрывая за возвышенным благородством идеологической фразеологии эгоистические интересы, насилие, грубые притязания на власть [5. С.36-37]. Именно киническая позиция отечественной интеллигенции обусловила популярность в ее среде бахтинской концепции «карнавального смеха». «Карнавальность» и сегодня воспринимается многими как универсальная форма свободного поведения. Однако «карнавальный смех» способен выполнять свою очистительную, обновляющую функцию только в тех культурах, где, во-первых, есть достаточно устойчивая социальная и ценностная иерархия; во-вторых, существует пространство серьезности, догматической и безоглядной «веры». «Вера» не является порождением «доброй воли» и «подлинного знания». Она производится самим типом социальных отношений. Иначе говоря, мы верим в Христа, не потому что он справедлив, а он справедлив, потому что мы веруем. Современный тип социальной формирует цинического субъекта и особый идеологический фантом – тоталитарный смех, который **каждую моральную позицию рассматривает как маску**. Ирония придает такой позиции внешнюю безобидность и человечность. Цинизм – ответ правящей культуры на киническое ниспровержение. Если Жванецкий киник, то Петросян – циник. Ярким проявлением цинического смеха является так называемый «стеб», который стал основной речевой стратегией отечественного журнализма конца 80-х – начала 90-х годов. «Стеб» возник как «разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном и аг-

рессивном, на грани скандала, снижении любых символов других групп, образов прожективных партнеров — как героев, так и адресатов сообщения — через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов двух (точнее, как минимум двух) разных лексических или семантических уровней, рядов» [6. С.163]. Классическим примером «стеба» являются «афоризмы» Вагрича Бахчаняна («Архипелаг гуд лак», «Паблик Морозов»). Постепенно такая тактика стала массовой и «обстебыванию» стали подвергаться любые символы. Наследниками язвительных оппозиционеров стали репортеры желтой прессы. Цинический смех живет по ту сторону истины, становясь симптомом нового «тоталитаризма»: заведомо ироническое отношение к любому высказыванию ликвидирует возможность ценностного выбора, точнее комически обозначает его действительное отсутствие. С.Жижек приводит такой пример. В классической сцене из эксцентричной голливудской комедии девушка спрашивает своего парня: «Ты хочешь на мне жениться? — Нет! — «Хватит увиливать от вопроса! Отвечай прямо!» [7. С.9].

С.Жижек — один из немногих, кому не понравился роман У.Эко «Имя розы». Он назвал его «спагетти-структурализмом», по аналогии со «спагетти-вестернами», подразумевая под этим адаптированную для массовой культуры версию структуралистских и постструктуралистских идей: не существует объективной реальности, мы живем в мире знаков, которые соотносятся с другими знаками и т.п. Жижек сочувствует бедному Хорхе. Он полагает, что критическая позиция по отношению к идеологии сегодня заключается именно в «догматизме», в буквальном следовании сформулированным принципам, в ее демегафоризации. Литература последних лет решает эту проблему, создавая некий террористический универсум, в котором напрочь обесцененному, обстебанному слову противопоставляется прямое действие. Например, в романе некоего Гаррос-Евдокимова «Головоломка» (СПб: Лимбус Пресс, 2002) герой Вадим Аплетав — работник пресс-службы крупного банка, бывший аналитик передовой перестроечной газеты, а ныне «раб» пиара — сначала пытается морально реабилитировать раздавленное чувство собственного достоинства тем, что в тайном файле своего служебного компьютера «карнавалю», «метафорически» «мочит» своего тупого начальника, ниспровергая его рекламное-глянцевое величие в материально-телесный низ. Начальник по прозвищу Очкастый неожиданно раскрывает тайну файла. Площадная брань Очкастого аналогична стратегии героя в потайном

тексте. В ответ герой убивает своего начальника, «мочит» его статуэткой тиранозавра, символизирующего мощь банка, реализуя метафору своего текста, а вполне реальную кровь вытирает глянцевыми журналами, которые пестрят «карнавальными» символами времени: «Вадим смел с соседнего стола тонколистный попсовый журналец «Вот так!». Рыбоглазый секс-символ одной шестой суши Путин Владимир Владимирович, бандерша постсоветской эстрады Пугачева Алла Борисовна, золотой голос России Николай Басков добросовестно ерзали высокорейтинговыми фейсами по протекшему содержимому Очкастого. Вадим употребил Киркорова, Агутина, Моисеева, Варум, Ричарда Гира, Бритни Спирс, убойную силу, остановку по требованию и последнюю тайну египетских фараонов...» [8. С.100].

Идеологическая ситуация, адаптировавшая смеховые формы в свою систему, позволяет по-новому взглянуть на художественный опыт Владимира Сорокина, тексты которого либо отвергаются кинической позицией, воспринимаются ею как чужие и абсолютно непонятные, либо (в лучшем случае) экспроприируются в собственную систему: Сорокин развенчивает, высмеивает и пародирует «мертвое слово» советского мира.

На мой взгляд, Владимир Сорокин одним из первых 1) зафиксировал изменение функции иронии, смеха в современной культуре, иными словами, описал тоталитарный смех; 2) предпринял радикальную попытку критики кинической иллюзии (будем условно называть ее теорией «карнавализации», подразумевая под этим мифогенную рецепцию бахтинской теории в среде, оппозиционной к официальной идеологии); 3) предложил своеобразный выход за пределы цинического миропорядка.

О сознательности подобной стратегии свидетельствует рассказ «Моя трапеза», опубликованный в книге «Пир». Сама по себе книга перенасыщена «карнавальными мотивами», избыточными, гиперболическими образами «жранья». На этом фоне «Моя трапеза» выглядит утрированно жизнеподобно. Автор как бы протоколирует реальное событие: с хронометрической детализацией описывается обед «Сорокина Владимира Георгиевича» 6 января 2000 года. Все рецепты, все процедуры обработки и поглощения продуктов, как говорят домохозяйки, реальны. Ровно пополам «Моя трапеза» разделяется фразой: «За время приготовления и поглощения еды я произнес следующее...» [9. С.404]. Во второй части рассказа присутствует все, что так эпатирует в Сорокине: мат, пародия, спонтанно-бредовая обесмысленная речь... «События» (готовка и жрания) первой части повторяются еще раз, но уже в «вольной сме-

ховой форме». Знаменателен упрек критикам в финале текста: «Литературная критика наша умом прискорбна. А западные слависты — циклопы одноглазые... И этот единственный глаз — кар-на-ва-лы-за-щья!» [9. С.408]. Сорокин уничтожает «очистительную» функцию «карнавальных» словесных формул. Перед нами две маски реального, две маски «желания». Семиотический сдвиг второй части «Моей трапезы» не развенчивает первую часть с ее серьезным языком протокола, а просто переводит ее на другой «язык». Но самое печальное заключается в том, что свой образ «Сорокин Владимир Георгиевич» помещает внутри этого цинического универсума. Никогда художественный взгляд Сорокина не был так безнадежен.

Молодой Сорокин пытался отыскать пространство вне зоны цинизма. Таким он был и в «Очереди», и в «Норме», и в рассказах цикла «Первый субботник».

В этих рассказах жанры и стили советской литературы используются не с целью их осмеяния, а как «макет», как «знак прикрепления к литературе вообще» [10. С.290]. Кстати, в рассказах пародируются не только официозные жанры советской литературы, но и стиль произведений, оппозиционных к ней. Так, в рассказе «Дорожное происшествие» можно обнаружить имитацию стиля В.Аксенова («Остров Крым»). Пародируемые стили, жанры, авторы интересуют Сорокина как семиотические конструкты, как идеологические фантомы, замкнутые в себе. Он воспроизводит их с тщательностью добросовестного копииста. «Шутка», «ирония», «сарказм», допускаемые этими жанрами, воспроизводятся Сорокиным, что называется, «на чистом глазу». Герои пародируемых идеологических реальностей вовсе не являются догматиками и фанатиками. Они вполне человечны и любят шутку и острое слово, как опытный педагог Сергей Андреевич, повествованием о котором открывается цикл.

Авторская интенция в рассказах конструирует «транскультурный смех» [4. С.288]. Этот смех компенсирует нехватку признака в ситуации, когда оба элемента антитезы мыслятся и как обладающие, и как не обладающие свойствами их противочленов. «Транскультурный смех» лежит в основе смеховой народной культуры, карнавала, где возникают трагедии и беременные старухи. Этот смех утверждает полноту жизни и бессмертие народного тела. Однако «транскультурный смех» — смех жизни — превращается Сорокиным в «тоталитарный смех». Его приемы «компенсируют» нехватку «бесчеловечного» начала в пародийно обыгрываемом стиле. «Бесчеловечное» принимает асемиотическую форму,

форму прямого действия. В тексте оно выражается при помощи «аграмматической» (Цв. Тодоров) фразы. Именно такую функцию выполняют все эти «прорубоно», «пролоно», «гнилое бридо» и т.п. Такие фразы восполняют нехватку «реального», условно говоря, «желания», «воли» к деянию имитируемого стиля, но совершенно не разрушают его. Иными словами, «транскультурный комизм» у Сорокина делает явным бессознательное самого дискурса. Поэтому текстовый взрыв никогда ничего не меняет в судьбах главных персонажей: ценностно они остаются на тех же позициях, что и в начале повествования.

В качестве примера рассмотрим рассказ «Заседание завкома». Здесь члены завкома прорабатывают пьяницу и разгильдяя Пискунова. Ни одно из средств воздействия на Пискунова не может быть признано завкомовцами эффективным, а уволить рабочего нельзя, поскольку это запрещено символическим порядком. Мнимая кульминация наступает, когда один из активистов предлагает расстрелять Пискунова. К этому предложению активиста подталкивает монолог случайно оказавшегося на заседании милиционера, в котором говорится о неких смелых и «конкретных мерах». Однако милиционер категорически отвергает предложение о расстреле и советует Пискунову «побольше классической хорошей музыки слушать. Баха, Бетховена, Моцарта, Шостаковича, Прокофьева, опять же» [11. С.439], а завкомовцам организовать при заводе клуб любителей классической музыки. Подлинный пик повествования наступает далее. Он осуществляется как бы на его границе пародируемой повествовательной манеры. Персонажи, включая Пискунова, осуществляют процедуру «прорубоно». Ее объектом является случайно оказавшаяся на завкоме уборщица, до этого горячо осуждавшая Пискунова и тоже предлагавшая решительные меры. Жертвой этой акции становится также активистка Звягинцева, которая кончает жизнь самоубийством, выстрелив себе в рот. Далее сюжет вновь вливается в прерванное русло. Оставшиеся в живых персонажи мирно расходятся. Таким образом, авторская активность проявляется в корректировке правил «игры», которые делаются более честными: тайное дискурса становится явным, переносное значение — прямым, метафора буквализируется. С одной стороны, перед нами демонстрация цинической природы дискурса как символического механизма, которому все — божья роса, а с другой — манифестация прямого действия, суть которого — буквальное следование скрытому насильственному механизму используемого дискурса. «Аграмматическое» насилие вызывает и шок, и смех, но этот смех парадоксален — он асоциален, то есть невозможен за пределами текстовой ком-

муникации. В мире символов и букв на бумаге насилие будоражит, но в жизни... Так эстетическое отделяется Сорокиным от этического, отделяется радикально.

У героев Владимира Сорокина, которые, как справедливо пишет критика, являются лишь фигурами дискурса, а не характерами и личностями, внутри дискурса (их породившего) выбора никогда нет. Они живут и действуют всецело по его законам. Мы смеемся именно над отсутствием выбора, над формульностью самой культуры. ( Лучший пример здесь рассказ «Санькина любовь», где сюжет построен на реализации метафоры «Я свою любимую / Из могилы вырою, / Положу, помою, / По..., зарю»[11. С.463]). Комическое у Сорокина выстраивается в пространстве автор-читатель. Автор предоставляет читателю возможность выхода за пределы дискурса, за пределы цинического символического пространства, за пределы идеологии, за пределы культуры, потому что она насквозь идеологична, но этот выход сам по себе чудовищен, поэтому Сорокин тут же закрывает обозначившуюся щель.

Таким образом, выход за пределы цинического миропорядка для В.Сорокина возможен только в тексте, в замкнутом семиотическом пространстве. Пародийное использование различных стилей и жанров дополнительно подчеркивает локальность выхода. Мои герои — не люди, а ситуации — не факты, как бы говорит нам Сорокин. Как всякий большой художник, он был и остается человеком меры.

У «последователей» В.Сорокина «антициническая реальность», слава богу, пока тоже замкнута в тексте, но характер этой замкнутости изменился. Крутые романы, наспех создаваемые и с восторгом читаемые современной продвинутой молодежью, предлагают террор не на уровне стиля, а на уровне сюжета, того, что происходит с героями. Главный герой бесшабашно мочит всех этих «циничных козлов» и напоминает персонажей его любимых компьютерных стрелялок. Иногда такие сюжеты разрабатываются весьма талантливо, как в уже упомянутой «Головоломке» Гаррос-Евдокимова. Настораживает все нарастающая степень жизнеподобия этих текстов, от которой не спасет никакая ирония...

### *Библиографический список*

1. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
2. Женетт Ж. Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.,1998.

3. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М., 2000.
4. Смирнов И.П. На пути к теории литературы // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001.
5. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999.
6. Дубин Б.В. Кружковый стеб и массовые коммуникации: К социологии культурного перехода // Дубин Б.В. Слово – письмо – литература. М., 2001.
7. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального. М., 2002.
8. Гаррос-Евдокимов. [голова] ломка. СПб., 2002.
9. Сорокин В.Г. Пир. М., 2001.
10. Тынянов Ю. О пародии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
11. Сорокин В.Г. Собр. соч.: В 2 т. М., Т. 1. 1998.

Н.Н. Борщева\*

*Самарский государственный педагогический университет*

### *Малые колические жанры в «Независимой газете»*

С самого начала 90- годов XX столетия в системе сатирической газетной публицистики происходит формирование малоформатных речевых жанров. В этом процессе заметную роль сыграли такие факторы, как время тотальной социальной критики и отмена цензуры, структурная, типологическая перестройка прессы и изменение ее статуса, увеличение тиражей газет и журналов, а значит возможность обращения к массовой аудитории. Выбор сатирической мишени зависит сегодня от многих факторов. В этом плане следует учитывать вполне объективные процессы, связанные с порождением новой медиа-политики российских СМИ, ведением информационных войн. Немаловажным фактором является и личность самого сатирика-публициста. Новый тип авторской журналистики ищет новую интонацию. Независимо от личных пристра-

---

\* © Борщева П.П., 2004.