

## СТРАДАЮЩЕЕ ТЕЛО — ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО

РЕНАТЕ ЛАХМАНН

(Констанц. Констанцкий университет)

Варлам Шаламов, много лет отбывавший заключение в ГУЛАГе, — его жертва и свидетель — изображает тело в экстремальных условиях как тело страдающее. Он показывает, как быстро это тело отчуждается и теряет нормальные человеческие измерения. Страдающее тело, особенно в образе доходяги, лишается мира чувств, мыслей, воспоминаний о прошедшей жизни. У него остается только память тела: ощущения голода, холода, истощения, насилия, унижения, грязи, отвращения. «Колымские рассказы» подводят к мысли, что опыт как таковой невыразим. Поэтому мы сталкиваемся здесь с антропологией, основывающейся исключительно на телесности.

У Владимира Сорокина речь не идет об опыте. Он конструирует фантастический мир, в котором он может описать все — поэтому у него нет ни места, ни роли для невыразимости. Несвидетель и не-жертва, Сорокин пользуется приемом гротеска для того, чтобы точнее представить катастрофы XX в. Его подход шокирует гиперболами и изумляет изобретательностью порождения тел с помощью метафор в традиции эстетики отвратительного и безобразного.

### 1.

Гротескное тело в утопическом понимании Бахтина — это не законченное тело, подчиняющееся разделению, раздроблению, тело перешагивающее самое себя, трансиндивидуальное тело. Его контуры неопределенны, т. е. у него нет «четких очер-

таний. <...> Это тело иной анатомии, всегда 'двойное', становящееся' тело» [Подорога 1995: 60].

У Бахтина «речь идет об описании и анализе специфического телесного опыта, опыта незатронутого, нестигматизированного тела, которое Бахтиным в его работе о Рабле определяется как гротескно-карнавальное. Это тело иной анатомии, всегда 'двойное', 'становящееся' тело» [Подорога 1995: 60]. Бахтин говорит в своей книге о Рабле и народной культуре о том, что кал и моча воплощают материю, мир и космические элементы: «Не забудем, что м о ч а (как и кал) — это в е с е л а я м а т е р и я , одновременно снижающая и улегчающая, превращающая страх в смех» [Бахтин 1965: 185].

Сорокинское тело несовместимо с «веселой материей» Бахтина, это скорее материал, который подвергается искажениям, расчленению, перверсивным манипуляциям — от которых гротескно-карнавальное тело уклоняется:

Гипертрофированность по величине, по силе, динамике и т. п. органов гротескно-карнавального тела и их взаимозаменяемость вовсе не делает это тело перверсивным и ни в чем не нарушает его возможности биологических и генетических функций. Даже напротив — только усиливает их, подкрепляет, интенсифицирует, но ни в коем случае не искажает до перверсивной анатомии тела [Подорога 1995: 63].

Сорокинское тело находится в постоянной переработке, в метаморфозе, т. е. его тело не обладает однозначной внешностью и, по-видимому, не имеет внутренности. Это тело лишено радости. Сорокинское извращенное тело гротескно, но не карнавально, его извращенность не вызывает сочувствия. Тела свободны, их индивидуальность неопределима. Все манипуляции с ними, над ними возможны. Боль, страдание не упоминаются — боль скорее переносится на читателя. Сам образ тела искажен. Это более всего анти-тело, тело будто бы без индивидуального носителя, тело без настоящей телесной функции, предмет разнообразных

злоупотреблений. Не только телесность тела стирается, но и его человечность. Вследствие сорокинского иконоклазма «образ» тела исчезает, и его представление как здорового, целого, невредимого запрещается.

Примирительный гротеск Бахтина превращен Сорокиным в бескомпромиссный гротеск, гротеск насилия (насильственный гротеск). Все атрибуты гротескного тела, представленные Бахтиным, теряют свою (теоретическую) невинность. Насилие, перверсивная сексуальность предстают как абсурдные истолкования «веселой материи» Бахтина. Гротеск насилия уничтожает освободительный смех Бахтина, существенный момент его утопии.

Стереть в порошок, в кашу, сломать, разбирать тело, снимать кожу, вырывать кишки из живота, колоть череп, превращать живое тело в мертвые куски (кубики), как в случае тел родителей в повести «Сердца четырех», — это эксцентрические поступки героев. Элементарные функции тела представляют развлекательный предмет в разговорах четырех, чему служит «риторика» квазинаучного описания акта дефекации:

Акт дефекации — сложно-рефлекторный акт, в котором принимают участие кора головного мозга, проводящие пути спинного мозга, периферические нервы прямой кишки, мускулатура брюшного пресса и толстого кишечника. Рефлекс на дефекацию возникает в прямой кишке при раздражении ее каловыми массами, и, следовательно, она является не только трактом для одномоментного прохождения, но и местом для временного скопления каловых масс. Различают несколько типов дефекации: одномоментный и двух-, или многомоментный. При дефекации первого типа все совершается одномоментно, быстро: после нескольких напряжений брюшного пресса выбрасывается все содержимое, скопившееся в прямой кишке и сигме... А что такое сигма? — громко спросила Ольга.

Сигма... сигма — это отдел толстого кишечника, находящийся над прямой кишкой, являющейся продолжением нисходящего отдела толстой кишки. При дефекации второго типа, двухмоментной, в первый момент выбрасывается лишь часть содержимого, скопив-

шегося в прямой кишке. Через несколько минут после выбрасывания первой порции каловых масс очередная перистальтическая волна выталкивает содержимое из сигмы в прямую кишку, вследствие чего появляется повторный позыв на дефекацию [Сорокин 1991: 35–36].

Сорокин в романе под названием «Роман» заставляет своего героя, по имени Роман, резать все лица, о которых шла речь в первой части повествования. Герой-палач раскалывает, разрывает на куски, проникает в внутренности тел. Топор в этих действиях — главное орудие, которым уничтожается жизнь всех жителей деревни, имена которых называются по очереди. Кровопролитие, резня топором совершается как кощунственный ритуал, чему способствует употребление церковного инвентаря и церковных предметов, название икон: «Роман взял кишки Николая Егорова и повесил их на икону Святой великомученик Пантелеймон. Роман взял кишки Федора Косорукова и повесил их на икону Рождество Иоанна Предтечи» [Сорокин 1994: 382].

Прием повторения определяет стилистику в этой части романа. Убийства и разрезание тел сопровождаются частотными омываниями; бойня совершается чистыми руками. Из частей тела Татьяны Роман образует куб, шар и пирамиду, как будто тело как таковое сохраняет в себе геометрические формы:

Роман вырубил из тазовой части тела Татьяны кусок в форме куба. Роман положил куб на пол рядом с телом Татьяны. Роман вырубил из левого плеча тела Татьяны кусок в форме шара. Роман положил шар на пол рядом с кубом. Роман вырубил из шеи тела Татьяны кусок в форме пирамиды. Роман положил пирамиду на пол рядом с шаром. Роман положил топор на тело Татьяны. Роман подошел к купели. Роман стал толочь содержимое купели левой ногой Татьяны. Роман подошел к телу Татьяны. Роман взял куб и подошел к купели. Роман опустил куб в купель. Роман вынул куб из купели. Роман подошел к телу Татьяны. Роман наклонился. Роман стал сосать куб. Роман обсосал весь куб. Роман подошел к рукомойнику. Роман обмыл куб водой. Роман подошел к купели. Роман опустил куб в ку-

пель. Роман вынул куб из купели. Роман приложил куб к своей груди. Роман подошел к телу Татьяны. Роман встал на колени. Роман стал обтирать кубом свое лицо. Роман обтер все свое лицо кубом. Роман коснулся кубом печени Татьяны. Роман подошел к рукомойнику. Роман обмыл куб водой. Роман подошел к телу Татьяны. Роман положил куб на пол рядом с шаром. Роман взял шар и подошел к купели. Роман опустил шар в купель. Роман вынул шар из купели. Роман подошел к телу Татьяны. Роман наклонился над телом Татьяны. Роман стал сосать шар. Роман подошел к рукомойнику. Роман обмыл топор водой. Роман положил топор в рукомойник. Роман подошел к жертвеннику. Роман набрал две горсти мелких кусочков кожи и кишок Татьяны и съел их [Сорокин 1994: 386–387].

Приемом повторения и редуцирования языковых средств в третьей части романа, изобилие которых способствовало раскрытию объемной картины деревенской и помещичьей жизни (в стиле «идиллического» реализма) в предыдущей части, Сорокин калечит и свой язык: предложения сокращаются (сморщиваются), остаются подлежащее и сказуемое. Барочное «многоглаголие» исчезло:

Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман застонал. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман качнул. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелил. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся.

Роман умер [Сорокин 1994: 397].

Последние страницы посвящены телесным «действиям» Романа. Сокращенный до самого себя, до «внешности тела», Роман уми-

рает — умирает и роман. Сорокинская ярость уничтожения направлена и на жанр романа<sup>1</sup>.

Сорокинский концепт тела принадлежит традиции мотивов отвратительного, обшечного и безобразного, присущих разным жанрам, высоким и низким (от античности до наших дней). Тексты, посвященные отсечению телесных членов, разложению трупов, гнили и падали, нацелены на смущение, замешательство — в смысле риторической *perturbation* («Фарсалия» Лукана, тексты барокко, трагедии Лохенштейна). Сорокинская имажинация перещеголяла эту традицию своим фантастическим накоплением сцен беспрецедентных зверств и перверсий. Беспощадность в изображении невероятных сцен садистско-сексуальных пыток, т. е. гиперболы, в которых выражается невыразимое (Сорокин принуждает язык высказать «всё») — как, например, в «Один месяц в Дахау» — направлены на то, чтобы ранить читателя. В фантастике, как правило, почти все возможно. У Сорокина это «почти» снято (отменяется). В то же самое время внушается впечатление, что описания этих сцен не самодостаточны, скорее надо уловить в них подразумеваемое — т. е. учесть возможность иноказательного прочтения всего текста.

## 2.

Утопическое карнавальное тело Бахтина не совпадает ни с фактически страдающим телом Шаламова, ни с искаженным до неузнаваемости телом сорокинской фантастики. Бахтинская антропология (бессмертие человеческого рода или трансиндивидуальное бессмертие) не касается конкретного страдающего тела. Карнавальное тело трансцендирует свои функции:

---

<sup>1</sup> Шаламов в «О прозе» категорически констатировал смерть романа: «Роман умер. И никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму» [Шаламов 2006: 5, 144].

Если кал есть как бы нечто среднее между телом и землёю (это — смеховое звено, соединяющее землю и тело), то моча — нечто среднее между телом и морем. <...> Кал и моча отелеснивают материю, мир, космические стихии, делают их чем-то интимно-близким и телесно-понятным (ведь это материя и стихия, порождаемые и выделяемые самим телом). Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище [Бахтин 1965: 185].

У Шаламова такому преобразованию препятствует аутентичность телесного опыта, опыта унижения и смертельного страха. В санитарном бараке, где царствует дизентерия, отвращение замещает карнавальные шалости. Дизентерия порождает предельное телесное состояние. Шаламов в этом тексте выступает в роли «я» — рассказчика и жертвы этого подавляющего заболевания. Он наблюдает его последствия на собственном теле и на телах собольных в своем соседстве. Я-рассказчик интенсифицирует свое изображение перечислением отвратительных подробностей. Своим словарем бесцеремонных выражений он снижает больного до гадливой массы, редуцирует его до экскрементов: «Стул мог быть жидким, твердым, полужидким и полутвердым, оформленным или неоформленным, кашицеобразным» [Шаламов 2004: 2, 303]. Здесь напрашивается сравнение с процитированным выше отрывком из «Сердца четырех»: два типа языковой обработки темы экскрементов: искусственный монолог Сорокина о процессе дефекации — непосредственное описание мучительной действительности этого процесса у Шаламова.

Дизентерия отличается от пыток, голода, холода, истощения и мук принудительной работы тем, что тело борется со своими наинижайшими функциями, и тем, что тело имеет власть над телесностью. Эти тела лишены самообладания. Это не бой человека с телом, а скорее бой тела с телом. Не раз упоминается, что тело притворствуется, ср. манипуляции с температурой, с действительным состоянием истощения и т. п.; или случаи, когда изнуренный

«работяга» уродует, калечит тело (отрубая пальцы). Мораль следующая: заключенный жертвует меньшей частью тела, чтобы спасти остальную. Тело — это руки и ноги, отмороженные, искалеченные. Только в роли орудия в рабочем процессе тело приобретает определенную форму в зависимости от степени его истощения [Frank 2012: 31–50].

### 3.

Шаламов часто размышляет о потерянной целостности человека: тело становится частью природы, потерявшей связь с духом/душой. Антропология, основанная на христианском понимании природы (сущности) человека (тело – душа/дух, т. е. концепт целого человека, возобновленный в антропологии романтизма), подвергается существенному переосмыслению в экстремальных условиях. Шаламов не раз размышляет о сложной зависимости души от тела и тела от души, о взаимоотношении телесной памяти и памяти мозга. Другими словами, Шаламов борется с парадоксом нетелесного в теле:

Все проверяется на душе, на ее ранах, все проверяется на собственном теле, на его памяти, мышечной, мускульной, воскрешающей какие-то эпизоды. Жизнь, которую вспоминаешь всем телом, а не только мозгом. Вскрыть этот опыт, когда мозг служит телу для непосредственного реального спасения, а тело служит, в свою очередь, мозгу, храня в его извилинах такие сюжеты, которые лучше было бы позабыть [Шаламов 2004–2006: 6, 581].

В этих предложениях связываются понятия, условно характеризующие чувствующего и мыслящего человека, с его телесностью. Однако душа, мозг и тело сотрудничают на том же самом уровне. Нет иерархии между этими величинами. Извилины мозга и мышцы, кажется, одинаково обладают телесной функцией хранения, накопления, в них остаются нестираемые следы мук и боли. Выражением «проверяется» Шаламов касается действительности

происшедшего — проверяют душа и тело. Проверка и память соединяются в констатации факта страдания.

Удовольствие тела в мгновение утоления голода можно рассматривать в контексте «телесное/ нетелесное». Один из самых важных моментов на повестке дня в жизни заключенного — задача хлеба, т. е. надежда утолить голод как можно быстрее. После тщательной проверки, правильна ли порция или уменьшена, начинается настоящее наслаждение. Описание мгновения, когда свежий пахнущий хлеб проявляет/ развивает свой вкус во рту и язык медленно раздробляет и смягчает тесто перед проглатыванием, описание прикосновения языка к хлебу, движения языка вокруг куска хлеба, указывают на возвращение способности к наслаждению, внушают впечатление не только краткого спасения от голода, но и возобновления чувствительности. Наслаждение как будто охватывает целого человека. Хлеб порождает праздник чувства, оживляет тупость вкуса. Чувствовать вкус, что воспринимается как событие, — это способность цивилизованного человека.

В процитированных выше предложениях чувствуется равенство между телесным и нетелесным: телесное приобретает оттенок нетелесного. Он указывает на «то великое равноправие хлебной пайки и высокой поэзии» [Шаламов 2004–2006: 5, 150] как на оправдание своего повествования «Шерри-Бренди» [Шаламов 2004–2006: 1, 101–105] о смерти Осипа Мандельштама, в котором связываются оттенки сарказма с потрясающим сочувствием. На одном уровне находятся здесь беда тела и творческий ум. Ярким примером такого равенства оказывается роль кожи. Ей посвящен особый рассказ под названием «Перчатка». Кожа представляет *внешнее* человека, оно ближе человеку, более знакомо ему, более интимно, чем внутренности (кишки, плоть, вены, мышцы). Человек, смотрящий в зеркало на свои члены, идентифицируется своим *внешним*, а не своими внутренностями. Кожа очерчивает индивидуальное тело, ее чувствительность необходи-

ма для самовосприятия и для восприятия внешнего мира, предметов, при соприкосновении с другими людьми. Касание всего внешнего — это касание кожей; в ней отражается телесный опыт. Знаковость кожи открыта (симптомы болезни) и скрыта (стыд, страх). Кожа оказывается защитой, ее отсутствие стирает границу между внешним и внутренним (когда мясо видно). Кожа не представляет границы телесного опыта. В названном рассказе Шаламов описывает отморожение пальцев. Боль отморожения проникает сквозь кожу, она исчезает на руке, пальцы обнажаются: «Та шкура сорвана с моего тела, отслоилась от мышц, как перчатка, и приложена к истории болезни» [Шаламов 2004–2006: 2, 285].

«Перчатка» выступает как метафора кожи, и именно метафорой эта существенная часть тела обретает свое значение в функции ткани, покрывающей целое тело, снятие которой обнаруживает голое, беспомощное мясо: «Перчатка, которая за тридцать шесть лет стала частью моего тела, частью и символом моей души» [Шаламов 2004–2006: 2, 284].

Шаламов описывает постепенное нарастание новой кожи на пальцах, в котором символизируется возвращение жизненной силы. Первобытные 'перчатки', которые писатель называет «рыцарскими», парадоксальным образом выполняют роль телесного свидетельства:

Перчатки эти живут в музейном льде — свидетельство, документ, экспонат фантастического реализма моей тогдашней действительности, ждуг своей очереди, как тритоны или целоканты, чтобы стать латимерией из целокантов. Я доверяю протокольной записи, сам по профессии фактограф, фактолог, но что делать, если этих записей нет. Нет личных дел, нет архивов, нет истории болезни... Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иванчай — цветок пожара, враг архивов и человеческой памяти [Шаламов 2004–2006: 2, 283].

Это одно из самых важных высказываний на тему фактографии, или фактологии (шаламовский термин) и памяти в целом. Исчезновение материальных следов и недостаток или отсутствие письменных показаний как будто стирают пережитое тысячами в этих местах или способствуют сомнению в действительности происходивших здесь событий. На фиктивный вопрос возможных скептиков «Были ли мы?» Шаламов отвечает: «Были — со своей выразительностью протокола, ответственности, отчетливости документа» [Шаламов 2004–2006: 2, 283], взявши на себя обязательство «фактолога», — того, кто потерял перчатки-(кожу), сохраняющиеся во льду, в невидимом, недостижимом музее.

Забвение начинается в лагере. Шаламов рассказывает о том, как страдающий забывает чувства, со-чувствие, память, любовь, в конце концов перестает мыслить и говорить. Воскрешению языка посвящен замечательный рассказ под названием «Сентенция», в котором повествованием о притуплении мозга, потере культурной памяти и о смерти языка переосмысливается связь тела-духа/души. Полусознательно воспринимается эта утрата как телесное происшествие, как дефицит тела. Однажды я-рассказчик неожиданно соприкоснулся со словом без определенного значения: «сентенция». Здесь опять тело играет свою роль: «Я был испуган, ошеломлен, когда в моем мозгу, вот тут — я это ясно помню — под правой теменной костью — родилось слово» [Шаламов 2004–2006: 1, 404]. Постепенно слово приобретает значение, восстанавливая свою культурную среду, рассказчик вспоминает: римскую и греческую культуры. Слово «сентенция» воскрешает другие забытые слова, которые рот/язык артикулирует:

Прошло много дней, пока я научился вызывать из глубины мозга все новые и новые слова, одно за другим. Каждое приходило с трудом, каждое возникало внезапно и отдельно. Мысли и слова не возвращались потоком. Каждое возвращалось поодиночке, без конвоя других

знакомых слов, и возникало раньше на языке, а потом — в мозгу [Шаламов 2004–2006: 1, 406].

Мозг как будто накапливает энергию: мозг-тело перерождает забытый язык (или: дух-тело связываются, восстанавливая целостность человека). Язык в двойном понимании этого слова спас «доходягу» Шаламова.

#### 4.

Телесный опыт, в который Шаламов повседневно погружен, воспринимается им как собственный опыт, как внутреннее переживание, и одновременно он наблюдает страдающее тело извне, как чужое. Страдающее тело оказывается двойником наблюдателя — осознающего, что страдает. Это тело чувствует близость другого человека как чисто телесную:

Люди возникали из небытия — один за другим. Незнакомый человек ложился по соседству со мной на нары, приваливался ночью к моему костявому плечу, отдавая свое тепло — капли тепла — и получая взамен мое. Были ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я глядел на соседа, как на мертвеца, и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду. У меня было мало тепла. Не много мяса осталось на моих костях. Этого мяса достаточно было только для злости — последнего из человеческих чувств. Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством — тем, которое ближе к костям [Шаламов 2004–2006: 1, 399–400].

Шаламов следует за изменениями тел недавно прибывших зеков — от начальной силы до крайнего бессилия. Он воспринимает этот скорый упадок сил как неминуемо возобновляемое происшествие. Заключение с необходимостью проходит стадии преобразования, на конце которого появляется доходяга. Шаламов самого себя причисляет к доходягам:

В лагере для того, чтобы здоровый молодой человек, начав свою карьеру в золотом забое на чистом зимнем воздухе, превратился в доходягу, нужен срок по меньшей мере от двадцати до тридцати дней при шестнадцатичасовом рабочем дне, без выходных, при систематическом голоде, рваной одежде и ночевке в шестидесятиградусный мороз в дырявой брезентовой палатке, побоях десятников, старост из блатарей, конвоя. Эти сроки многократно проверены («Татарский мулла и чистый воздух»).

Шаламов изображает людей «в крайне важном, не описанном еще состоянии, когда человек приближается к состоянию, близкому к состоянию за-человечности» («О моей прозе»). Доходяга находится у предела жизни, на границе жизни и смерти, или, пользуясь выражением Подороги: это пороговый человек, который совмещает в себе исчезающее желание выжить, адское состояние и совершенное равнодушие, готовность отдаться гибели. Смерть его в глазах наблюдателя воспринимается как нечеловеческая. Выражение «за-человечность» семантически совпадает с вопросом Примо Леви «Это ли человек?».

## 5.

В своем описании антимира лагеря Шаламов не раз пользуется понятием «фантастика» (фантастическое, фантастический реализм). Предельность имеет фантастическое измерение (это мир наизнанку). То, что происходит в действительности, воспринимается как невероятное и невозможное или как вторая действительность под господством чужих правил.

Проза Шаламова лишена вымысла. Из эссе «О прозе» явствует его литературная программа: «Новая проза — само событие, бой, а не его описание. То есть — документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ» [Шаламов 2004–2006: 5, 157]. В этом высказывании затронута и проблема свидетельства.

В рассказе «Ленд-Лис» [Шаламов 2004–2006: 2, 273–283] выражение «нетленность» (нетленные трупы) по отношению

к мертвецам, вырытым бульдозером из замерзшей земли, не имеет семантических оттенков, допускающих ассоциацию с религиозными представлениями (нетление как симптом святости), однако оно вызывает размышления о посмертном состоянии человека, чье тело благодаря вечной мерзлоте не тлеет, в отличие от похороненного в теплой земле. Нетленность (из-за качества льда или вследствие чисто физического процесса) неоспорима — это чистая эвиденция. Нетленность свидетельствует (точнее, чем рассказ, репортаж, воспоминание) о происшедшем. Трупы несут в своем замороженном состоянии следы мучений (пыток, голода, отморожения, побоев, самоуязвления). Нетленность провоцирующим образом противостоит забвению — это замороженная память. В том, что нетленность трупов связывается с памятью, — замечательный пуант рассказа. Но не единственный. Другой состоит в том, что рассказ дает возможность подразумевать, что в раскрытии массового захоронения главным актором оказывается бульдозер американского производства и что водитель, заключенный из блатарей, поневоле выполняет здесь роль детектива.

Шаламов переносит память на мерзлоту, на камень, на застывшие трупы. Мертвое тело — это документ, или же: замороженные тела — это находка для потомства, для «Мемориала». Здесь, как и в большинстве своих текстов, очевидец Шаламов сообщает об ужасах событий без комментария, отказавшись от эмпатии, — чем вызывает пронзительное впечатление.

«Нелитературная» проза Шаламова в высшей степени литературна. Его мастерство — в технике краткого рассказа, новеллы, совмещение фактографии особого типа<sup>2</sup> с размышлениями о *condition humaine* свидетельствуют о намерении не только реконструировать пережитое, но и осмыслить его для читателей

---

<sup>2</sup> К литературе факта 1920-х годов он относился отрицательно. См.: [Thun-Hohenstein 2012: 15-30].

(читателей будущего). Задача состоит в переводе памяти тела в словесную форму, в словесную плоть (в плоть письма).

Писание как телесное действие, телесный поступок, в котором происходит повторение лагерных событий, не означает преодоления переживаний (в понимании психоанализа), а скорее включает в себе неутолимую попытку высказаться, придать опыту языковую и жанровую форму. Здесь речь идет не о реализме, а о выразимости / невыразимости собственного опыта, в котором тело играет существенную роль. Тело не забывает:

Все мне подсказало тело. <...> Нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа. Только автор должен исследовать свой материал собственной шкурой — не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим [Шаламов 2004–2006: 5, 148].

Сорокин пишет не телом, а мозгом. Его «кровожадный» текст написан хладнокровно. Проза Сорокина основывается на вымыслах, изобретательность его кажется неисчерпаемой (или ненасытной). Не-свидетель и не-жертва, принадлежащий к младшему поколению, Сорокин своей фикцией как будто пренебрегает аутентичным документом. Гиперболизм изображения, постановка запредельных картин принуждают к иносказательному истолкованию или отрицательному отношению к его текстам. (Хорошо известно, что на тексты Сорокина реагировали с негодованием.) Однако впечатление, что артист стиля торжествует над действительностью и пародирует документарность текстов свидетелей, ошибочно. Гипертрофирование Сорокина оказывается скорее приемом остранения.

Само собой разумеется, что чистое знание о преступлениях XX века, с одной стороны, и переживание преступных поступков на собственном теле, с другой, несовместимы. Сила воображения, порождая небывалые вымыслы, освобождается от обязанности рассказывать о действительности пережитого. Сила совоображения Сорокина и память в рассказах Шаламова — анти-

поды. Однако попытка свидетеля и жертвы сообщить об опыте и вписать события в культурную память (что воспринимается пишущим как долг перед памятью погибших) и старание потрясенного историей неистовств прошлого века — вопреки крайне различным способам писательского подхода — соприкасаются в стремлении найти формы высказывания.

Подведем краткие итоги. Сравнение сжатого изображения телесности в (анти-)мире ГУЛАГа у реалиста-документалиста Варлама Шаламова и барочного изобилия в изображении тел в фантастическом мире Владимира Сорокина, где тела подчинены неправдоподобным злоупотреблениям, ставит вопрос об аксиологическом противопоставлении аутентичного и воображаемого опытов переживания телесности в экстремальных условиях.

## Литература

Бахтин 1965 — *Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Подорога 1995 — *Подорога Валерий.* Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995.

Сорокин 1991 — *Сорокин Владимир.* Сердца четырех. М., 1991.

Сорокин 1994 — *Сорокин Владимир.* Роман. М., 1994.

Шаламов 2004–2006 — *Шаламов Варлам.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. И. Соротинской. М., 2004–2006.

Agamben 1998 — *Agamben, Giorgio.* Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Torino, 1998.

Frank 2014 — *Frank Susi.* Varlam Salamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität. Teil 2 // „Evidenz und Zeugenschaft“ / Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 69. S. 31–50.

Thun-Hohenstein 2014 — *Thun-Hohenstein Franziska.* Varlam Salamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität. Teil 1 // „Evidenz und Zeugenschaft“ / Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 69. S. 15–30.