

DOI 10.25991/AE.2020.34.1.022  
УДК 821.161.1

**Биберган Е. С., Богданова О. В.**

Биберган Екатерина Сергеевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

## **БУЛГАКОВСКИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАСТЫ В СОВРЕМЕННОЙ «КОНЦЕПТУАЛИСТСКОЙ» ПРОЗЕ\***

Цель настоящей статьи — проследить пласты булгаковского интертекста в прозе современных писателей-нетрадиционалистов, в частности, в прозе представителей широко известного творческого объединения «московский концептуализм». В работе на примере романа Владимира Сорокина «Пир» рассматриваются стратегии и тактики интертекстуального анализа, выявляется функция интертекстуального подтекста. Авторы работы рассматривают степень вовлеченности претекста в создаваемый новый текст, дифференцируют характер и способ его рецепции.  
**Ключевые слова:** современная русская литература, «московский концептуализм», М. Булгаков, В. Сорокин, текст, претекст, интертекстуальные пласты.

**Bibergan E. A., Bogdanova O. V.**

**BULGAKOV INTERTEXTUAL LAYERS  
IN THE CONTEMPORARY “CONCEPTUALIST” PROSE**

The purpose of this article is to trace the layers of Bulgakov's intertext in the prose of modern non-traditionalist writers, in particular, in the prose of representatives of the well-known creative association “Moscow conceptualism”. The paper uses the example of Vladimir Sorokin's novel “Feast” to examine strategies and tactics of intertextual analysis, and reveals the function of intertextual subtext. The authors consider the degree of involvement of the pretext in the new text being created, differentiate the nature and method of its reception.

**Keywords:** modern Russian literature, “Moscow conceptualism”, M. Bulgakov, V. Sorokin, text, pretext, intertextual layers.

Опыт развития современной русской литературы показывает, что отечественная проза последних лет насквозь пронизана интертекстуальными включениями из русской классической литературы (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Гончаров, И. Тургенев, Ф. Достоевский, А. Чехов и др.), что претекстами современным писателям служат произведения изысканного Серебряного века (А. Блок, Б. Пастернак, В. Маяковский, Н. Гумилев, Д. Хармс и проч.). Однако в самые последние годы все чаще стала заходить речь о том, что и советская литература тоже оставила свой след в XX веке, что 1930-е годы — с их писателями «партийными» и «беспартийными» — оказали серьезное влияние на посттексты последующих лет. Совершенно очевиден и тот факт, что представители литературной «фронды» неизменно привлекали внимание читателей и критиков, при этом вызывали самые разнообразные отклики. Но не признать влияния на русскую литературу последующих лет таких писателей, как не «мейнстримные» для советского периода М. Зощенко, А. Платонов, Е. Замятин невозможно. Понятно, что произведения Михаила Булгакова (как ранние, так и поздние) все чаще также определяются современными исследователями как мощные претексты литературы второй половины XX века,

в том числе и, может быть, даже в первую очередь, писателей-постмодернистов, представителей группы «московского концептуализма».

Среди «московских концептуалистов», художников и писателей», достаточно легко выявляются интертекстуальные пласты советской литературы [см.: 1, 3–7, 9]. Но, как известно, основной доминирующий пафос концептуалистских произведений — иронический, комический, шутовской. В этом смысле творчество Булгакова, писателя-сатирика, как ни какое другое дает возможность современным поэтам, прозаикам, драматургам находить именно в нем основные стратегии и реализовывать тактики, которые были близки большому Мастеру.

Действительно, сегодня едва ли можно найти отечественного писателя, который бы обошел вниманием тексты Булгакова — будь то романы и рассказы, пьесы или драматические фрагменты. Интертекстуальную основу произведений современных прозаиков составляют собственно тексты, аллюзийно-цитатные ряды, образные системы произведений писателя 1930-х годов, устойчивые идеологемы, знаменитые авторские афоризмы, композиционные клише, структурно-сюжетные ходы и проч.

Очевидно и то, что в творчестве крупнейшего представителя «московских концептуалистов» Вла-

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18–012–00374 «М.А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова»

димира Сорокина без труда можно вычленишь интертекстуальные ряды, аллюзийные переклички, рецептивно-рефлексивные отсылки, напрямую апеллирующие к Булгакову. Потому задача настоящей статьи — с научной точки зрения оценить уровень интертекстуальных перекличек, которые дают сорокинские тексты, обнаружить их художественную функцию, найти способы и приемы интертекстуальной взаимосвязи. В этом плане интересный материал предоставляет прежде всего рассказ Владимира Сорокина «Аварон».

В рассказе Владимира Сорокина «Аварон» главное действующее лицо — мальчик Петя Лурье. Временные характеристики рассказа укладываются примерно в одни сутки — с полудня одного дня и до раннего утра следующего. Автор дает точное указание на дату событий рассказа — 9 сентября — праздник осеннего равноденствия. Для вдумчивого (или посвященного) читателя акцент на особенности и особости избранного дня (даты) становится очевидным. Психологическое напряжение повествования формируется с первых страниц.

Прямого указания на возраст Пети прозаик не дает, но известно, что герой учится в пятом классе (т. е. ему должно исполниться/исполнилось 13 лет). Важно обратить внимание на еврейскую фамилию героя — Лурье. Для мальчиков-евреев 13 лет — это особенный возраст, время достижения религиозного совершеннолетия (Бар-мицва, дословно с иврита «сын заповеди»). Согласно еврейским законам, достигнув этого возраста, мальчик становится взрослым, способным самостоятельно отвечать за свои поступки. Таким образом, уже самое начало рассказа «Аварон» задает читательскому сознанию смысловые ориентиры.

В рассказе «Аварон» писатель-концептуалист Сорокин намечает обширное интертекстуальное поле. Центральный и важнейший претекст угадывается уже с первых страниц рассказа, им оказывается «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Интертекстуальные отсылки актуализируются на различных текстовых уровнях (сюжетный ход, мотив, образ, речь, слово), эксплицируя множественность связей с мистическим романом советского классика (год действия событий рассказа Сорокина — 1937-й — оказывается «поддержанным» булгаковским интертекстом).

Действие обоих произведений (текста и претекста) отнесено к пространству Москвы, городу, где на момент действия царит небывалая жара (отличие лишь в том, что в «Авароне» это сентябрьская жара, в «Мастере и Маргарите» — майская).

У Сорокина: «В Лаврушинском переулке было чисто и жарко. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна писательского дома» ([8, с. 84], везде выд. сделаны нами. — Е. Б.; О. Б.).

У Булгакова: «Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина...» [2, с. 272].

Нарративным «совпадением» оказывается и то, что в обоих произведениях накануне таинственных событий, происходящих с персонажами, на улицах Москвы совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно акцентирует это обстоятельство: «Здесь было <...> жарко, чисто и пусто» [8, с. 84]. Ср. у Булгакова: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. <...> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» [2, с. 272].

В рассказе Сорокина появляется яркая советская (по-своему историческая) реалья — лоток с газировкой. Сорокин вновь эксплицирует связь с булгаковским текстом, вызывая ассоциацию с конкретным эпизодом романа. Чувствуя сильную жажду, Петя останавливается у лотка с газировкой: «Солнце тяжело светило в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с желтыми кудряшкам из-под белой пилотки и с папиросой в стальных зубах сонно глянула на Петю» [8, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <...> Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» [2, с. 272–273]. Желтые кудряшки сорокинской героини находят свой ассоциативный прообраз (прообразы) в булгаковском претексте.

В ходе повествования текст «Аварона» обнаруживает все больше точек соприкосновения с текстом Булгакова. Герой Сорокина, так и не выпив газировки (у героя-мальчика не оказалось денег), «добрел до ближайшей скамейки и плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» [8, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <...>» [2, с. 273]. (Мини)локализация оказывается сближенной.

Наиболее ярким знаком интертекстуальной связи двух текстов следует считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети (как и встреча с Воландом для Ивана Бездомного) роковой.

Томимый жаждой, Петя видит все происходящее вокруг в негативном свете:

«Замок портфеля глупо улыбался.

— Дурак... — Петя плюнул в латунную морду замка <...> — Скройся, гад! — Петя плюнул так сильно, что слюна попала на галстук» [8, с. 85–86].

В момент наивысшего Петиного раздражения, направленного на «улыбающийся» замок, «раздался спокойный голос рядом»: «Бесполезно. Слюны не хватит <...> Его только плавильная печь исправит» [8, с. 86]. Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки, завязывает с Петей разговор.

Подобным же образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд: «В аллее показался первый человек <...> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на со-

седней скамейке, в двух шагах от приятелей...» [2, с. 276].

Ярким сигналом сходства двух текстов становится и реакция героев на появление незнакомца, акцент нарратора на загадочности образа незнакомца.

Сорокин: «"Кондуктор какой-то", — подумал Петя» [8, с. 86]. Причем упоминание кондуктора явно наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза. У Булгакова: «"Немец", — подумал Берлиоз. "Англичанин", — подумал Бездомный <...>» [2, с. 276].

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев. Петя увидел рядом с собой человека «в светло-сером костюме с такого же цвета шляпой на голове» [8, с. 86]. У Булгакова: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил за ухо <...>» [2, с. 275].

Оба незнакомца имеют крайне таинственный вид. В романе Булгакова говорится, что все сводки с описанием этого человека, полученные в дальнейшем, никуда не годятся: «Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу» [2, с. 275]. Сорокинский незнакомец, в свою очередь, имеет не менее интригующий и загадочный вид: «Он был неопределенного роста, лысыватый, с узким сухощавым лицом. <...> Его руки, глаза, губы — все было быстрое, подвижное; но в быстроте этой не было никакого беспокойства...» [8, с. 86–87].

Важным для проведения параллели между героями-незнакомцами Сорокина и Булгакова становится и то, что оба персонажа хорошо осведомлены о жизни героев (Пети — у Сорокина, Бездомного и Берлиоза — у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец произносит Петино имя еще до знакомства, знает о Петиной жизни все, вплоть до мельчайших подробностей. Незнакомец даже произносит тайное прозвище бабушки, которое «Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» [8, с. 86].

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев-литераторов. Так, еще до представления герой, он называет Бездомного по имени: «Иван Николаевич» [2, с. 282], но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера "Литературной газеты"» [2, с. 282]. В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему яде в Киев?» [2, с. 311]. И это обстоятельство вызывает подлинное удивление героев, ведь «об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» [2, с. 311].

Услышав о себе множественные подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего,

из НКВД. «— Не совсем. — Незнакомец достал пачку "Казбека", быстро закурил...» [8, с. 86].

Эпизод с папиросами снова актуализирует интертекстуальную связь с романом Булгакова, где эпизод с портсигаром является одним из ключевых в создании магически-мистического образа Воланда:

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете? <...>

— Ну, "Нашу марку", — злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному:

— "Наша марка" <...>» [2, с. 280].

Более того, в рассказе Сорокина упоминание героем папирос марки «Казбек» становится семантически значимым, т. к. хорошо известно особое отношение Сталина к названной марке (Сталин курил «Казбек» и даже в свое время утвердил рисунок на пачке).

Сорокинский незнакомец продолжает демонстрировать Пете познания в его (Петиной) жизни: «Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <...> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов. Первый — никогда не плакать. Второй — встретиться лично с товарищем Сталиным. Третий — собирать материалы на врагов папы. Четвертый...» [8, с. 87]. Тут Петя прервал незнакомца: «Вы... гипнолизер» [8, с. 87]. Незнакомец: «Не совсем» [8, с. 87], и разговор о Петиной жизни продолжился.

В связи со словом «гипнолизер» вновь возникает ассоциация с образом булгаковского незнакомца, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» [2, с. 283], а на сеансе в Варьете во время «денежного дождя» [2, с. 391], по словам Бенгальского, им был показан «случай так называемого массового гипноза» [2, с. 391]. В обоих случаях незнакомцы — (почти) гипнолизеры, мистическая сущность обоих героев акцентирована.

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о сокровенном — о родителях, и узнает, что его мать находится в заключении в Лефортово, отец — в Бутово. Персонаж Сорокина не может понять, за что арестованы его родители. По словам Аварона (так зовут незнакомца — заметим, что Воланда в ранних редакциях романа Булгакова звали Астарот), его родители — «не враги» [8, с. 88]. И (в рамках завязки сюжетного действия) новый знакомый предлагает помочь Пете освободить мать («Могу сделать так, что твою маму выпустят» [8, с. 88]). Условие — согласие Пети помочь Аварону в некоем важном деле.

Таким образом, разговор Пети с незнакомцем становится началом сюжетного развития рассказа,

для героя — отправным пунктом к злоключениям и выполнению некоей миссии (в понимании юного героя — долга перед родителями). Персонаж Сорокина соглашается на условие незнакомца, и герои отправляются в путь, который по ряду знаменательных деталей напоминает путь Маргариты на бал Воланда.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Интригу усиливает вводимая Сорокиным деталь — церковь (Аварон везет Петю к небольшой загородной церквушке), оказывающаяся контрапунктом к политическим и религиозным установкам эпохи (1937-й год), но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к мистическому (библейскому) претексту.

Далее по ходу развития сюжета наконец, т. е. ожидаемо для реципиента-читателя, осуществляется реализация традиционного сорокинского слома (сбоя) повествования. Аварон завязывает на Петиную шею петлю из бечевки и отправляет мальчика к церкви, держа моток бечевки в руках и неотрывно следя за ним. Герой чувствует, как «петля на шее сильно натянулась», он тяжело дышит, но его охватывает «непередаваемый восторг силы» [8, с. 91]. (Оборот — «затянуть на шее петлю» — свидетельствует о языковой игре, которую намеренно затевает Сорокин).

Как становится ясно из повествования, по приказу Аварона в церкви Петя должен собирать «куски молитвы». И после выполнения задания — несмотря на усталость и удушающую боль Петя нес молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом разрешающий покой» [8, с. 93]. Эксплицированное (выделенное автором) слово «покой» по-прежнему поддерживает аллюзийную связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован покой, так теперь и Петя оказывается наполненным им (NB: именно это слово пронизывает заключительные строки рассказа Сорокина — «был какой-то тяжкий покой», «нарастающий с каждым шагом разрешающий покой», «еще больше прибавилось деловитого покоя», «наполнила тело Великим Покоем» [8, с. 89, 93, 101, 104, выд. везде сделаны автором]).

Во время обратного пути героев Сорокина в Москву возникает еще одна булгаковская аллюзия: сопоставление жертвенного пути Пети и Иешуа Га-Ноцри. Аварон наставляет Петю не выпускать из рук куски (невидимой) молитвы. Юный герой с трудом исполняет приказ, прижимая к своей груди пустоту. Сорокин передает ощущения Пети: герой «ощутил боль в груди, шее и плечах», «мокрая от пота спина Пети», «он тяжело дышал», «напряженно смотрел под ноги, словно искал место, куда бы уложить свою ношу», «тяжело выдавливая слова, заговорил...» [8, с. 92–93]. Молитвенная «ноша» Пети уподобляется крестному пути Га-Ноцри, несению креста Христом. Жертвенно-искупительный путь героя Сорокина сопровождается отчетливо прописанными знаками-символами. Булгаковский подтекст расширяет и углубляет пространство рассказа Сорокина.

Дальнейшее развитие событий рассказа Сорокина обретает фантастический характер (традиционно константный «слома»): юный герой странным и тайным образом (тайным подземным ходом) оказывается в помещении мавзолея Ленина. И обстоятельства рассказа заключаются в «зеркальное» отражение: на юном герое вновь оказывается «ошейник» (теперь не из веревки, но из цепи) и он обременен новой таинственной задачей, должен накормить кусками принесенной молитвы огромного фиолетового червя (появившегося из пирамиды-гроба Ленина).

Мавзолей у Сорокина представляется неким пугающе-таинственным местом. Персонаж вспоминает, что за свои тринадцать лет он был в Мавзолее четыре раза и каждый раз чувствовал «что-то грозно-неповторимое, что заставляло думать о непонятном <...>» [8, с. 99]. Знаковым в тексте оказывается посещение «загробного мира» — собственно гроб, гробница-мавзолей, мумия вождя, мертвое (бездыханное) тело и составляют реальность «подземелья». И на данном уровне герой «Аварона» начинает искать следы иной реальности и новой духовности. Сорокин (по-концептуалистски) воплощает ницшеанскую идею об освобождении духа от плоти. Ленин в мавзолее — только мертвое тело, освободившееся от духа. Дух Сорокин воплощает в образе огромного «Прекрасного Червя», появившегося из стеклянной пирамиды-гроба и поглощающего «куски молитвы», собранные Петей в загородной церквушке.

В обстоятельствах «высшего служения» (кульминационный момент рассказа) герой кормит Червя четырьмя кусками молитвы: первый дал Червя «Новую Энергию Преодоления», второй — «Новый Огонь Соответствия», третий — «Влагу Вечных Пределов», четвертый — «Великий Покой Отсутствия» [8, с. 100–102]. Если выражения Сорокина, данные им с большой буквы, превратить в аббревиатуры, то они дадут сокращения: НЭП, НОС, ВВП, ВПО. Очевидно, что прозаик и в данном случае обращается к языковой игре, по-своему, по-сорокински, выявляя семантику избранных сокращений-аббревиатур и «подсказывая» направление тех «жирных» молитв, которые возносил святой Фролович в удельнинской церкви.

Червь представляется Пете прекрасным божественным созданием, сильным и могущественным. От восторга Петя лишается чувств, а позже, придя в себя, понимает, что мавзолейная мумия — «этот мертвый старик с желтым лицом» — «не стоит мельчайшего узора на божественной коже Червя, а этот Мавзолей, куда идут на поклонение миллионы, всего лишь мертвый дом из мертвых камней» [8, с. 101]. Восторженное отношение Пети к Червя и уничтожительное отношение к телу Ленина снова отсылают читателя к ницшеанской философии. «Мертвый старик с желтым лицом» — всего лишь тело вождя, поклоняться которому бессмысленно, бездуховно, поскольку плоть низменна. В образах Червя и тела Ленина Сорокин как бы разделяет,

разграничивает плоть и дух, ТЕЛО и ДЕЛО. Тело Ленина (коммунизма) брэнно, но дух его силен (дело Ленина, воплощенное в образе Прекрасного Червя, бессмертно). По Сорокину, религиозность ленинизма не менее прекрасна, чем религиозность церкви, другое дело, что важно не подменить, не перепутать идею и ее носителя (попа-священника или «вождя революционного пролетариата» Ленина, его тело).

Итак, в рассказе «Аварон» Сорокин эксплицирует идею Ницше о духе и плоти — в прямом смысле реализует (образно воплощает) ницшеанскую метафору (см. «Так говорил Заратустра», глава «О свободной смерти»). Ницшеанский червь воплотился у Сорокина в образе «ленинского» Прекрасного Червя, словно подчеркивая особую преемственность и близость (взаимозаменяемость) идей ницшеанства и марксизма-ленинизма.

Любопытно, что в «персонализации» образа Червя Сорокин (по-своему) наследует традицию русской классической литературы, воплощает константы русской национальной ментальности. Ницшеанское «червь гложет сердце» сопоставимо с русским фольклорным «червь тоски» или «червь сомнения». Душевное (духовное) русское национальное томление (традиционный литературный образ героя-путешественника, странствующего героя) Сорокин воплощает в виде «олицетворенного» («одухотворенного») червя, тем самым ставя юного героя Петю в ряд «странных» и ищущих истину (духовность) героев русской литературы. Ср.: «В груди тайлся червь страданья...» (А. А. Григорьев, «Две судьбы»); «Я увидал её, и червь залез мне в сердце, гложет его...» (Л. Н. Толстой, «Дьявол»); «Тайный внутренний червь продолжал точить и грызть Нежданова...» (И. С. Тургенев, «Новь»); и др.

Между тем игра Сорокина, несомненно, идет дальше традиции (антитрадиции) — художник-концептуалист иронизирует и проблематизирует образ червя. И тогда появляются аллюзийные «реализации» других выражений: «могильный червь» и (еще более по-сорокински) «кормить червей». Именно этот фразеологизм и воплощает-реализует Сорокин в тексте. Более того, в романе о еде «Пир» (куда входит рассказ «Аварон») этот устойчивый оборот позволяет включить в себя и значение слова «чревоугодие» (ср. «заморить червячка»), на ассоциативном уровне анаграмматически синонимизируя слова чрево и червь.

Но и в таком (кажется, сниженном) окружении однозначности у Сорокина нет: рядом с выражением «кормить червей» актуализируется народное (стилизованно церковное) «Червь во прахе — и то Божье творенье». Сорокин мастерски компилирует образно-смысловые составляющие (оттенки) литературного, фольклорного — «книжного» — червя и воплощает его (прекрасный) неоднозначный и смыслоемкий образ в тексте «Аварона».

Итак, Петя по-ницшеански преодолевает себя: совершает духовный подвиг, кормя Червя кусками молитв во имя поддержания нового Духа и тем са-

мым заботясь о спасении матери, актуализируя мотив христианской любви и самопожертвования.

Два духовных центра рассказа — церковь (молитвенная «лесопилка») и Кремль (с «мертвым домом» мертвого Ленина), с одной стороны, подтверждают констатацию и наличие (возможных) духовных источников современного общества. Но, с другой стороны, с той же степенью допустимости отвергают их жизнеспособность. Образ Достоевского «Мертвого дома» порождает ассоциацию к его же «слезинке ребенка» — заставляя усомниться в праведности и правильности роли и функции Аварона (обоих Аваронов), ибо, как показывает Сорокин, в основании будущей послетюремной 43-летней жизни матери Пети окажется смерть ее тринадцатилетнего сына (Петя умирает от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких» [8, с. 105]). Кажется, намеренно обесмысленные — «сломанные» — сорокинские (анти)образы получают (обретают) смыслопорождающую семантику.

«Двойственность» и неоднозначность (по сути — разновекторность) целевой установки «Аварона» в финале возвращает к литературному претексту, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» с его знаменитым эпитафием из «Фауста» Гёте: «... Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет Зла и вечно совершает благо». Двусоставность образа Воланда бросает отсвет на двусоставность образа Аварона (точнее двух Аваронов — еще одна реализация Сорокина — Аварон-1 и Аварон-2), программируя множественность смыслов (как булгаковского романа-источка), так и его художественной рефлексии (в сорокинском романе «Пир»). Как герой Булгакова обретает покой в ином мире, «отказавшись» от плоти, от жизни, так и герой Сорокина получает взыскуемый покой (спокойствие за судьбу матери) только расставшись с жизнью (с телом).

Кажется, подобным финалом Сорокин выступает против традиции русской классики. Так, еще А. Платонов в «Котловане» оспаривал счастье общества будущего, если в его основании лежит жизнь девочки. И если по Платонову (и по Достоевскому, и др.) это недопустимо, то в художественном мире Сорокина подобное деяние становится «общим местом», оказывается по-сорокински нормальным. Константные концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают о себе знать, обнаруживают свой «обратный» и неоднозначный смысл. Но в системе координат художественного мира Сорокина важно иное — у него «смерть» далеко не всегда равна «смерти», нередко она выступает (художественным или игровым) заместителем «жизни».

Именно так и происходит в рассказе «Аварон» — смерть героя-ребенка оборачивается перерождением: традиционный мотив «смертью смерть поправ...» Герой Сорокина обретает новую — духовную, высшую — сущность. И на этом уровне можно говорить о том, что современный прозаик не порывает с традицией классической русской

(и мировой) литературы, но предлагает обновленный ракурс ее восприятия, новое прочтение. Увлечение «московских концептуалистов» идеями Ницше находит свое предметное, олицетворенное воплощение в тексте Сорокина, не отрывая его от мировой или отечественной литературной традиции, но вынуждая читателя-реципиента иначе интерпретировать внешний план повествования, погружая его во внутренние пространства сорокинского текста — тем самым вытесняя визуальное вербальным, зримое чувственным, привычное вновь познанным.

Таким образом, в проанализированном рассказе (а шире — и в романе «Пир») главной концептуальной (понятийно-смысловой) константой, как и многих последующих произведений Сорокина, оказывается булгаковская мистерия. Но если для Булгакова человек смертен, «неожиданно (случайно) смертен», то в тексте Сорокина человек обязательно смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен. И это происходит не в согласии с естественными законами природы, а потому что (вслед за Ницше) для Сорокина уход от «человеческого, слишком человеческого» во имя обретения

силы и власти, духовной силы и духовной мощи оказывается наиболее иском и приоритетен. Хотя нужно помнить, что речь идет, конечно, о художественном произведении и игровой поэтике прозаика-экспериментатора.

## Литература

1. Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
2. Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: романы. М.: Худож. лит-ра, 1988. 342 с.
3. Гройс Б. Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: Каталог / изд. подг. Ю. Хартен. DuMont Buchverlag Köln, б. г.; б. п.
4. Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000. 215 с.
5. Деготь Е. Уроки рисования // Виктор Пивоваров. Шаги механика. М.: Галерея, 2004. 128 с.
6. Курицын В. Концептуализм и соц-арт: Тела и ностальгии // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. 286 с.
7. Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. М.: Олма-пресс, Галарт, 2001. 175 с.
8. Сорокин В. Пир. М.: Ad Marginem, 2001. 286 с. 9. Холмогорова О. Соц-арт. М.: Галарт, 1994. 162 с.