

Седа АЙВАЗЯН

Российско-армянский (Славянский) университет

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА РАННИХ ТЕКСТОВ В. СОРОКИНА

*В статье представлены исторический, культурный и литературный контексты, причины зарождения соц-арта, проанализирована поэтика соцреализма, его особенности и влияние на неофициальное искусство СССР, в частности, на ранние произведения Владимира Сорокина: «Норма» (1983) и «Очередь» (1985). Рассматриваются работы, анализирующие особенности социалистического реализма, становление советского проекта. Анализируются основные составляющие произведений В. Сорокина советского периода: коллективный язык, деконструкция советского нарратива, «коридорное бытие». Прослеживаются истоки подходов В. Сорокина, представлены авторы, оказавшие влияние на становление поэтики текстов писателя.*

**Ключевые слова:** соцреализм, соц-арт, неофициальное искусство, пародия, московский концептуализм

Большая часть ранних текстов Владимира Сорокина зиждется на преодолении довлеющей культуры социалистического реализма, деконструкции существующих стилевых норм, клише советского тоталитарного искусства. Эта деконструкция, видоизменение соцреализма, по М. Эпштейну, началось с 1950-х годов в ряде творческих неподцензурных объединений, в частности с Лианозовской группы, продолжалась до 1970-х, времени, когда соц-арт приобрел ярко выверенную систему, начал более явственно формироваться, получать распространение в рамках советской действительности, культуры.

Возникновение таких объединений обуславливалось желанием завоевания некоторой интеллектуальной свободы, права создавать, безбоязненно обсуждать, выставлять на обозрение произведения искусства без оглядки на высшие инстанции, авторитеты, права творить вне контекста единомыслия, ангажированности. Такие свободы в рамках соцреализма, вне официальной идеологии, государственного заказа практически были немыслимы. Подобные попытки разнообразить искусство советского проекта активно подавлялись, вспомним хотя бы Бульдозерную выставку художников неофициального искусства в 1974 году.

Изучению соцреализма, начавшемуся в 1930-х годах, советского коммунистического проекта посвящен ряд работ. Одна из интерпретаций соцреализма сделана Борисом Гройсом в работе «Gesamtkunstwerk Сталин» («Стиль Сталин») в 1987 году, время, когда стало возможным подводить некоторые итоги этого проекта.

Особенностями советского дискурса Гройс считает попытку удалить человека от природы, в первую очередь – человеческой, то есть это создание сплошь искусственное, надстроенное. Человеческое отчуждается, индивид – потенциальность, часть великого механизма, он важен лишь потому, что может исполнять те или иные роли, помогать в достижении определенных целей, строительстве «нового будущего».

Соцреализм, по Гройсу, не преобразует искусство, не ищет новый язык, формы, чтобы нравиться, привлекать, он преобразует, создает массы, которым это искусство должно нравиться. Соцреалистический метод соединяет в себе элитарные, высокие идеи, серьезность и доступность, понятность широким массам, множество форм прошлого апроприируются для выражения новых идей.

Все сферы жизни так или иначе были под предводительством видоизменяющей силы – партийного руководства, им ограничивались и расширялись рамки дозволенного, полезного или вредного.

К началу господства социалистического реализма был введен ряд предписаний со стороны власти, в частности, 23 апреля 1932 года ЦК партии принял решение о ликвидации всех художественных группировок. По сути начали создаваться творческие союзы тех или иных работников искусства. Теперь все возможные области искусства были под явным контролем партии, что позволяет говорить о государственном заказе как отправной точке создания тех или иных произведений.

К 1934 году начал окончательно формулироваться метод социалистического реализма, в первую очередь в литературе, он был одобрен на Первом съезде Союза писателей. Новизна и специфичность этого метода состояла не в форме, а в содержании, новом, революционном, социалистическом. Обратимся к словам Жданова о том, что большевики не отказываются от культурного наследия, а отбирают, вычлениют то, что может быть функционально и утилитарно применимым, что может «вдохновлять трудящихся советского общества на великие дела в труде, науке и культуре» /Жданов, 1952, <https://stalinism.ru/kultura-i-iskusstvo/vstupitelnaya-rech-i-vystuplenie-tovarishcha-a-a-zhdanova-na-soveshchanii-deyatelej-sovetskoj-muzyki.html/>. Искусство любой эпохи могло присваиваться с точки зрения близости идеологической, отражения в нем чаяний угнетаемых, интересов широких народных масс, словом, в

произведениях различных эпох, направлений подчеркивались те элементы, которые могли служить возвеличиванию социалистических идеалов. Авторы же произведений возводились в ранг прогрессивных и необходимых, либо реакционных, подлежащих забвению.

В подобном утилитарном подходе, чуть ли не искусственном отборе, и состоял новый радикализм, все сферы жизни, быт и искусство могли официально существовать только при наличии функциональной значимости, полезности, необходимости, идеологичности, которые распространялись и на человека.

Слово реализм в методе советского искусства имеет иную интерпретацию, потому что в нем типическое имеет не характер частотного явления, не статистически среднее, но «существенная сфера, в которой проявляется партийность реалистического искусства. Проблема типического – это всегда политическая проблема» /Гройс, 2013: 77/. То есть перед советским художником стояла проблема выбора, вычленения, снова искусственного, «правильного типического», отражающего великую мечту, срежиссированную Сталиным, партией.

В соцреализме типическими становятся герои, воплощающие великие идеи, проекты власти, практически трансцендентное. Происходит интериоризация бесконечных лозунгов советской действительности, мощи машин, качеств, присущих им. Человек в соцреализме – механизм воплощения великих идей, сверхчеловеческой силы, негибкости, что рядится в строителя, колхозницу и др. Происходит интериоризация бесконечных лозунгов советской действительности, мощи машин, качеств, присущих им. Человек в соцреализме – механизм воплощения великих идей, сверхчеловеческой силы, негибкости, которые рядятся в строителя, колхозницу и др. Здесь не приходится говорить об индивидуальности, вопрос отдельно взятого человека, с присущим только ему набором качеств, не может рассматриваться, как и вопрос присущих лишь одной машине качеств, она одна из тысяч таких же, с тем же наполнением.

Преодоление тотальности соцреализма осуществлялось благодаря постутопизму, или соц-арту, базирующемся на пародии и иронической, подчас бурлескной травестии, имеющей черты трикстерства, плутовства. Сам термин *соц-арт* был впервые использован художниками Виталием Комаром и Александром Меламидом, становление этого направления происходило в первую очередь в области изобразительного искусства, инсталляций, акционизма. Примечательно, что Владимир Сорокин изначально был введен в круг московских концептуалистов, состоящий по большей части из художников, сам писатель также работал и продолжает работать над созданием картин.

Соц-арт представлялся некоей аналогией американского поп-арта, но в отличие от последнего представлял не вещи, продукты массового потребления, мир рынка, рекламы, а мир идеологических понятий, лозунгов, бесконечно транслируемых в советском искусстве и реальности.

Перенимая знаки, концепты, формы, клише соцреализма, соц-арт лишал их мнимого, ускользающего, зачастую направленного в будущее, в перспективу, содержания, естественно соц-арт – это цитация и эклектичность. Соц-арт выворачивал наизнанку идеологический аппарат, вытряхивая его, обнаруживая там лишь пустоты, симулякры, гиперболизируя и без того мир преувеличенного соцреализма, доводя его до абсурда.

Соц-арт занимается введением в игру, где сходятся в одной плоскости серьезное и смехотворное, продукты массовой культуры и высокий стиль; адресат вводится в поле намеренного эклектизма, посредством использования различных приемов подражания.

Язык пропаганды в соц-арте, концептуализме низвергался в личное высказывание, посыл получал адресанта. Одним из инструментов соц-арта становится художественная цитация без конца, порой и присвоение, так называемое «искусство готового текста», организация стихотворения в виде центона, лоскутного одеяла. Вспомним знаменитое стихотворение Всеволода Некрасова, основателя московского концептуализма:

Я помню чудное мгновенье  
Невы державное течение  
Люблю тебя Петра творенье  
Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье (Некрасов, 1979, <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki>).

С несколько неожиданным ответом на вопрос «Кто написал стихотворенье» сложно поспорить, ведь подобное сочетание известных строк принадлежит именно Некрасову, это стихотворение наиболее ярко и емко изображает один из подходов соц-арта, концептуализма, хотя является произведением, работающим на материале русской классической литературы, а не соцреализма.

Художники неофициальной культуры сталкивали стиль, десятки лет предполагающий конкретную тему, с темой, противоречащей этому стилю, например, создание автопортретов художников неофициальной культуры в манере мозаичных панно с профилем Ленина, картина в виде красного стяга с лозунгом «Вам хорошо!», изображение человека, прячущегося под стол с

привычной алой скатертью под названием «Стук в дверь. Из серии «Ностальгический соцреализм»» и т.д.

Соц-арт репрезентировал множество концептов, явлений, лозунгов советской действительности, переиначивая их формы посредством внедрения нового содержания, элементов, разрушающих их первичную монолитную и искусственную природу, пародируя их, острамая, играя с ними.

Естественно, преодоление соцреализма служит схождением на нет и соц-арта, по сути «питающегося», являющегося прямым наследником официального советского искусства, в 1990-е годы соц-арт начинает изживать себя.

В советском неофициальном искусстве концептуализм занимал важное место, 1970-е были временем его становления. Под общим названием «московского концептуализма» объединялось множество поэтов, художников и музыкантов, но объединение это было не строго организованным, а представляло собой скорее некое силовое поле, к которому стягивалось большое количество арт-групп и прочих объединений, оно давало некоторую определенность границам школы.

«Концептуализм обнаруживает неполноценность самих идей – и воссоздает их в художественно полноценных образах» /Эпштейн, 2000: 118/. Под идеями подразумевается сама идейность, касающаяся любых сфер жизни, реальность признается лишь в знаках, эти знаки, ошибочно принимающиеся за отражение реальности, раздуваются, гиперболизируются в концептуализме, изживая самих себя; они переходят в состояние невозможного, заумного, неразличимого. Концептуализм борется с идеологичностью, идейностью ими же самими.

Вопрос о возможности поиска и нахождения новой формы не стоит ни в соц-арте, ни в концептуализме, возможно лишь разложение, сочетание, игра с существующими формами, новые комбинации их.

Концептуализм в художественно-изобразительной форме очень часто пользовался словом. Поколение, выросшее на лозунгах, вобравшее в себя бесконечную разрушительную силу коллективной речи, не могло не использовать их в своих работах. Вспомним знаменитые картины московских концептуалистов, в частности, работы Эрика Булатова: «Иду» – изображение неба со словом «иду», уходящим в перспективу небес, аналогичная картина со словом «свобода». Концепт свободы очень часто появляется в работах художника в качестве примера «искусства готового текста», повторяя так или иначе стихотворение Всеволода Некрасова:

Свобода есть  
Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть свобода (Некрасов, 1979, <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki>)

Концептуалистская игра строится не на создании предметов, текстов, зачастую это «минимальное деяние». Естественно, касается это не только уже готовых текстов (“ready texts”), но и предметов (“ready made”). Обратимся к словам американского концептуалиста Дугласа Хьюблера: «Мир полон предметов более или менее интересных. И я не желаю добавлять к ним новые. Я предпочитаю просто указывать на них в терминологии времени и пространства» /Цит. по: Курицын, 2000: 92/. Это очень важная, центральная позиция множества произведений постмодернистской направленности, отказ от традиционной модели деяния, создания, внедрения нового, переосмысление авторского начала, его очень деятельной фигуры, роли, расшатывание оной.

Приведем ряд примеров из произведений концептуалистов, работающих с готовыми текстами. Знамениты переименования лозунгов и крылатых фраз, сделанные известным писателем, художником-концептуалистом Вагричем Бахчаняном: «Храните тайну в сберегательной кассе!», «Мы рождены: чтоб Кафку сделать былью!», «Дурная слава КПСС!», «Вся власть – сонетам!».

В пьесе «Крылатые слова» десятки исторических лиц и персонажей художественной литературы произносят одну-две реплики, являющиеся известными цитатами, но контекстуально, иронично приложимыми к лицам, что произносят их, это интертекстуальная игра, цитатами строятся абсурдистские диалоги между персонажами, например:

**Наполеон:** В Москву, в Москву, в Москву!

**Герострат:** Глаголом жги сердца людей.

**Всадник без головы:** Горе от ума.

**Кот Васька:** Есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть.

**Сизиф:** Кто не работает, тот не ест.

**Митрофан:** А знаю только то, что ничего не знаю (Бахчанян, 2006, <https://www.litmir.me/bd/?b=2385>).

В концептуализме, соц-арте, происходит разрушение ряда дискурсов, их нивелирование. Стили, штампы, фразы, лозунги, «украденные объекты» (реальные вырезки из газет, объявления, документы, цитаты из кинофильмов, известных романов и пр.) извлекаются из массового сознания, что привыкло

к ним, находится в их окружении в состоянии покоя; это намеренная установка на все уже виденное, «всегда уже», исключая даже претензии на новизну.

Все знакомое подвергается метаморфозам, деконструкции, привычное преобразуется в ироничное, абсурдное, шокирующее, авторы меняют угол зрения смотрящего, читающего, выводя обыденное за пределы его константного состояния. Это игра переименования, коллажирования, выведение за «зону комфорта», прием остранения, позволяющий увидеть нечто в другом свете или обнажить пустоту чего-то, его реальность лишь в системе знаков, не могущих отсылать к предмету, явлению действительности.

В произведениях Владимира Сорокина советского периода соцреализм и деконструкция коллективной речи играют очень важную роль. Рассмотрение коллективной речи, выворачивание ее, изображение ее разрушительной, тоталитарной силы очень часто занимает центральное место в текстах писателя, такое внимание к лозунгам, анонимной речи (в очередях, коммунальных квартирах), расхожим формулировкам было свойственно многим представителям московского концептуализма, соц-арта.

К проблеме коллективного обращается и художник Илья Кабаков, в чью андеграундную мастерскую был вхож и Сорокин. Кабаков посвятил ряд работ репрезентации советского с точки зрения бытовой жизни среднестатистического гражданина, живущего в коммунальной квартире, то есть скопом, внутри единого тела, индивидуального голоса. Личной жизни, конечно же, здесь нет и быть не может, тексты, коими обмениваются представители этой системы, больше походят на сигналы, механические, автоматизированные, примитивистские. Целый ряд работ Кабакова посвящен такому обмену сигналами, вопрошания вроде «Кто забил этот гвоздь?», ответ: «Не знаю», «Чей этот ковшник?», «Не знаю», расписание выноса помойного ведра, сделанное якобы ЖЭК-ом, направление на запись посещения «Джоконды» и пр. Важным текстовым материалом в работах художника является бюрократическая макулатура, справки, квитанции, инструкции, поручения, расписания, стенгазеты – остаточные непрямые приказы.

Для Кабакова эти тексты – соединение светоносности, чистоты белого фона и совершенно странных, абсурдных, бытовых, каждодневных приказаний, предписаний, долженствований, пускающих человека по бесконечному коридорному путешествию, что схлопывает, ловит человека в помещении, не дает строить свои планы, распределять самому свое время. Инстанции определяют время каждого, могут вырвать его из работы, прервать занятия, устраивая собрания, летучки, порождать очереди,

растягивая время, опустошая его, жизнь как ожидание с константным и громогласным «Подождите!».

Важным произведением писателя, работающим на материале соцреализма, является «Норма» (1983 г.). Повествование строится на приеме найденной рукописи антисоветской литературы, обнаруженной КГБ во время обыска в квартире диссидента. Рукопись «Нормы», конечно, как должно в бюрократической системе переходит через полдесяток рук, добирается вверх, где ее собираются читать тринадцатилетний школьник. Мотив передачи какого-либо предмета, его перехода, прорывания через пространство и время часто встречается в текстах Сорокина. Этот переход берет начало, трансформируется из советского бюрократического поэтапного перехода к высшим инстанциям, необходимости прохождения множества порогов, «коридорного бытия».

Роман состоит из восьми частей, суверенных, с индивидуальной стилистикой, приемами, лексикой, структурой повествования, но все они имеют общий знаменатель – исподволь в каждой из них проявляется понятие «нормальность», метафорично или буквально, дискредитируется, гиперболизируется до состояния самоуничтожения, превращается в означающее без означаемого.

Это выворачивание понятия нормальности, карнавальное ряжение в него. «Норма» буквально поедается гражданами каждый день, «нормальный» становится единственным эпитетом всей человеческой жизни: начинается все, естественно, с нормальных родов, а заканчивается ожидаемо нормальной смертью. Это механизированное представление жизни человеческой, дающееся с помощью жестко систематизированного минималистичного инструментария описания. Повторение слова *нормальный* запускает обесмысливание, асимволизацию, оно применяется для обозначения всего вокруг, если все вокруг получает категорию нормальности, то о самой нормальности говорить уже не приходится, оппозиция нормального и ненормального снимается.

Текст «Нормы» – это разные подходы к деконструкции советского нарратива, направленные в первую очередь на разбор коллективной речи, с фокусированием внимания на понятие нормы, ироничное переосмысление множества его коннотаций, смысловых связей; совмещение несоединимых жанров, стилей предстает неким диалектическим актом. Сорокин пародирует соцреалистический дискурс, скрупулезно рядит текст в каноны советского искусства, затем разрушает его, вводя элементы, подрывающие его: жаргон, обценная лексика, откровенные сцены, насилие, глоссолалию («Ну, это слишком серьезный пловкнрае», «Мы же уже лрол рапркпнр про это») и пр. (Сорокин, 2002).



К теме «коридорности», бессмысленного и трансцендентного ожидания Сорокин обращается в романе «Очередь» 1985 года. «Очередь» полностью состоит из коллективной речи, диалогов стоящих в очереди за чем-то людей. Доподлинно узнать, за чем именно стоят столько часов и дней люди, не удается, в разговорах мелькают предположения «чешские», «югославские», «не очень маятые» и пр.

Ожидание – суррогат существования, в очереди знакомятся, завязывают отношения. Мы видим казалось бы личные разговоры, проблемы, предпочтения, но это ничего не значащие разговоры, это клишированный советский быт, звучащий как послание в никуда, некое сигнальное общение, о котором высказывался и Илья Кабаков: «где покупали?», «откуда брали?» (Сорокин, 2007) и пр. Подобные реплики, словно вырезанные из реальности, коммунальное бессознательное, эти тексты – аналоги реди-мейда в поп-арте, становятся главными действующими персонажами.

Очередь превращается в единый организм, одно тело, бесконечно тянущееся за дефицитными товарами, к возделенному, недостижимому обладанию, наиболее отчетливо это проявляется в тех частях текста, где люди решают всей очередью «выгибаться» в определенном направлении, чтобы выпить квас и пр. Это воплощенное соцреалистическое единомыслие, единодействие ради общего блага, блага одного тела, тела текстуального.

В этом направленном ожидании вырисовывается формально главный герой, Вадим, проводящий вместе со всеми огромное количество времени в очереди. Время в ней обозначается лишь в репликах, представленных непрерывным потоком, вот пять часов вечера, а через несколько слов уже ночь. Вадим прерывает ожидание в очереди, как и другие, из-за дождя, и случайно знакомится с женщиной, проводит с ней ночь, как выясняется утром, она является заведующей сектором в универмаге, который и торгует этими заветными товарами, чудесное совпадение, теперь его проведут на склад, теперь путь к недостижимым «американским» товарам ему открыт.

Только посредством такого личного знакомства с хоть и местной, относящейся лишь к торговле, но все же властью герой может приблизиться к желаемому. Известная работа Кабакова «В будущее возьмут не всех» получает искаженную интерпретацию, приложимую к «Очереди». В контексте советской действительности все не для всех, приближенность к тем или иным инстанциям может допустить или нет получение каких-либо «дивидендов», индивид отчуждается от самых повседневных, необходимых вещей, он вводится в античеловеческий, искусственный путь достижения благ, который становится неким искажением библейского. Герой «Очереди» самостоятельно, столько времени честно ожидая своей очереди, не дошел бы до заветного в этом антиутопическом пространстве, лишь счастливая

случайность, знакомство с «приближенной» позволяет ему прорваться в трансцендентное.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахчанян В. Мух уйма (Художества). Не хлебом единым (Меню-коллаж). Екатеринбург: У-Фактория, 2006 // URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=2385>
2. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
3. Жданов А. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) в январе 1948. М.: Госполитиздат, 1952 // URL: <https://stalinism.ru/kultura-i-iskusstvo/vstupitelnaya-rech-i-vystuplenie-tovarishcha-a-a-zhdanova-na-soveshchanii-deyatelej-sovetskoj-muzyki.html>
4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.
5. Некрасов В. Свобода // *Самиздатские поэтические сборники*, 37, № 17. Л., 1979 // URL: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki>
6. Некрасов В. Я помню чудное мгновенье // *Самиздатские поэтические сборники*, 37, №17. Л., 1979 // URL: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki>
7. Сорокин В. Норма. М.: Ад Маргинем Пресс, 2002 // URL: [https://srkn.ru/texts/norma\\_part1.shtml](https://srkn.ru/texts/norma_part1.shtml)
8. Сорокин В. Очередь. М.: Захаров, 2007 // URL: <http://www.lib.ru/SOROKIN/ochered.txt>
9. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.

**Ս. ԱՅՎԱԶՅԱՆ – Սոցիալիստական ռեալիզմը որպես Վլադիմիր Սորոկինի վաղ ստեղծագործությունների հիմք.** – Հոդվածում ներկայացված են սոց-արտի պատմական, մշակութային և գրական կոնտեքստները: Ուսումնասիրվում է սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկան, նրա ազդեցությունը ԽՍՀՄ ոչ պաշտոնական մշակույթի, մասնավորապես Վլադիմիր Սորոկինի ստեղծագործությունների վրա:

Դիտարկվում են սովետական շրջանի Վ. Սորոկինի ստեղծագործությունները: Վերլուծվում են նրանց հիմնական յուրահատկությունները՝ խորհրդային նարատիվի դեկոնստրուկցիան, «կոլեկտիվային լեզուն», «միջանցքային կեցությունը»: Աշխատանքում ներկայացված են Վ. Սորոկինի

մոտեցումների ակունքները, ինչպես նաև այն հեղինակները, որոնք մեծ ազդեցություն են ունեցել գրողի տեքստերի պոետիկայի վրա:

**Քանալի բաներ.** սոցիալիստական ռեալիզմ, սոց-արտ, ծաղրանմանություն, ոչ պաշտոնական մշակույթ, մոսկովյան կոնցեպտուալիզմ

**S. AYVAZYAN – *Socialist Realism as the Basis of the Artistic Method of V. Sorokin's Early Texts.*** – The paper presents the historical, cultural and literary contexts, the reasons for the origin of socialist art. The poetics of socialist realism, its features and impact on the unofficial art of the USSR, in particular on the works of Vladimir Sorokin, are being analyzed (“The Norm” 1983, “The Queue” 1985).

The paper touches upon the main components of V. Sorokin's works of the Soviet period: collective language, deconstruction of the Soviet narrative, “corridor existence”. It traces the origin of V. Sorokin's approaches, present the authors who influenced the formation of the poetics of the writer's texts.

**Key words:** socialist realism, socialist art, parody, unofficial art, Moscow Conceptualism

Ներկայացվել է՝ 13.03.2021  
Երաշխավորվել է ՀՌՀ Համաշխարհային գրականության և մշակույթի  
ամբիոնի կողմից  
Ընդունվել է տպագրության՝ 14.04.2021