

LUDMYŁA BERBENEĆ

Instytut Literatury im. T. Szewczenki, NAN Ukrainy, Ukraina  
dimaberbenets@gmail.com

## Тіла текстів і тексти тіл у постмодерністській російській та українській літературі

Мова завжди вважалася «частиною», «органом» тіла людини і була «у складний спосіб пов'язана з тілом на вищому та нижчому рівнях завдяки генетиці, психології, нервовій системі, ротовій порожнині, легеням, крові, м'язам, серцю, язика тощо», про це говорить Мартін Глісерман у книзі *Психоаналіз, мова і тіло тексту*<sup>1</sup>. Навіть друкований текст не втрачає своїх зв'язків із тілом. Адже «тіло знаходиться всередині мови, як насінина в своїй шкаралупі, чекаючи на середовище, в якому вона зможе прорости»<sup>2</sup>. У енциклопедії *Britannica* серед інших знаходимо таке значення слова «тіло»: «основна частина літературної чи журналістської праці», «текст»<sup>3</sup>. Таким чином, про будь-який писаний текст і про літературу загалом можна говорити, звертаючись до їхньої «тілесної» природи. По-перше, ідеться про «тіло» будь-якого тексту, його основу. По-друге, література як мистецтво слова міцно пов'язана з мовою та її тілесною природою. По-третє, окремий художній твір є певним «тілом», яке складається з елементів-«органів», що взаємодіють між собою.

Варто зазначити, що й тіло може бути читане як текст. Воно має свою «мову», знаки, символіку. У кінці ХХ—на початку ХХІ століття активізується «текстуалізація» людського тіла, яке можна «переписувати» та вдосконалювати, змінювати залежно від особистих уподобань або моди.

---

<sup>1</sup> M.J. Gliserman, *Psychoanalysis, Language and the Body of the Text*, Gainesville 1996, с. 2.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> <http://han.buw.uw.edu.pl/han/EncyclopaediaBritannica/search.eb.com/dictionary?va=body&query=body>.

Створення візуальних образів тіл, взагалі ніколи не бачених на Землі, — це вже також цілком звична справа. Катажина Боцян присвятила, наприклад, цілу книгу розгляду репрезентації тіла в польській науково-фантастичній літературі<sup>4</sup>.

Існує, крім того, низка концептів, які дають змогу літературознавцві поглянути на тексти деяких письменників-постмодерністів як на своєрідні «тіла» чи конструкти, складені з «органів» «тіл» вже існуючих (часто добре відомих) «текстів-донорів». Ідеться, зокрема, про такі поняття, як гібридизація, мімікрія, «дисморфоманія», ризома тощо. Часто особливості побудови художніх постмодерністських текстів можуть бути відчитані за аналогією до кодів тілесності, закладених до досліджуваних творів. Наприклад, п'єса Володимира Сорокіна *Дисморфоманія* (*Дисморфоманія*, 1990) — це своєрідний текст-гібрид, базований на текстах трагедій *Гамлет* і *Ромео і Джульєтта* Вільяма Шекспіра. Дійовими особами (ролі яких виконують пацієнти психіатричної лікарні) у Сорокіна є Гамлет, Джульєтта, Король, Королева, Тібальт, Годувальниця, Гораціо. Назва твору *Дисморфоманія* виправдовує всі «мутації» тексту, адже це ще й назва психічної хвороби, спільної для всіх «акторів» у п'єсі.

На мою думку, назва п'єси *Дисморфоманія* є значущою і знаковою для характеристики творчості Сорокіна загалом, а також багатьох інших постмодерністських текстів. Дисморфоманія — це психічний розлад, який характеризується впевненістю людини в наявності у неї уявного фізичного недоліку. Хворий ретельно «маскує» неіснуючі «дефекти» свого тіла та прагне виправити їх за будь-яку ціну. Кожен із персонажів п'єси Сорокіна невдоволений певною частиною свого тіла і намагається її змінити: хтось вважає потворним свій ніс, хтось — підборіддя, шию, спину тощо. З іншого боку, «дисморфоманія» — це дослівно «потяг до руйнування форми». Читаючи тексти Сорокіна, можна впевнитися в тому, що у їхнього автора є «манія» змінювати форми відомих літературних текстів, позбавляти їх звичної форми. Відомо також, що дисморфоманія може бути одним із проявів шизофренії. Читач текстів Сорокіна зауважить, що «творчий метод» письменника подібний до творчості шизофреніка.

Твори Сорокіна вписуються у дискурс шизофренічного мистецтва, пригадаємо, наприклад, відомого англійського художника Луї Вейна (1860–1939), котрий малював котів. Цілком адекватні образи тварин на початку творчого шляху Вейна із розвитком у нього шизофренії зазнали певної деконструкції та перетворилися на цілком абстрактні узори, які врешті-решт зовсім перестали нагадувати котячі тіла. Тексти Сорокіна нерідко є «шизофренічними» (ідеться, звичайно, не про психічну хворобу, а про спосіб творення художнього тексту), про це свідчить низка ознак, притаманних

<sup>4</sup> Див. K. Bocian, *Odmiennie stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastycznonaukowej (1989–2005)*, Kraków 2009.

ім. Події в творах Сорокіна часто не мають логічного перебігу і завершення. Немає ні узгодженості частин тексту (або ж його органів) між собою чи логічної побудови цього тіла, ні можливості однозначної та послідовної рецепції і інтерпретації творів. Письменницька майстерня Сорокіна нагадує, крім того, «стіл шизофреніка», який віднайшли Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в Анрі Мішо<sup>5</sup>. Цей стіл, за словами останнього, — «дедалі більше нагадував звалище й дедалі менше — стіл. Така корисна деталь, як стільниця, поступово зменшуючись, зникла, поглинута страшенним нагромадженням усілякого мотлоху, через що все це стало виглядати вже не як стіл, але як особливий предмет умеблювання, загадкове пристосування невідомого призначення. В ньому була якась неслухність, залякність. Усе це наводило на думку про зупинений мотор»<sup>6</sup>. Тут можна пригадати й «бриколера» К. Леві-Строса, який творить за допомогою усього, що трапляється йому під руку<sup>7</sup>.

З одного боку, подібні до «стола шизофреніка» тексти Сорокіна здаються позбавленими смислу і занадто безсенсовними, щоб їх можна було зрозуміти. З іншого боку, про його тексти можна говорити як про «тіла без органів». Адже органи «тіла без органів» щомиті вільні змінювати свої функції, а відношення між ними не є систематизованими й упорядкованими. Це дозволяє органам «тіла без органів» бути рухомими та гетерогенними. Однією з ознак «тіла без органів», за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, є ситуативна зміна функцій органів тіла та взаємозв'язків між ними, певна синергетичність. «Тіло без органів» не тотожне тілу, в якого немає органів, тілу, позбавленому органів. Воно протиставляється упорядкуванню органів — організмові, який є централізованим та ієрархізованим. «Тіло без органів» відсилає до «плану послідовності, впорядкованості (як не-сформоване, не-організоване, не-стратифіковане чи де-стратифіковане тіло...)»<sup>8</sup>. Отже, деякі постмодерністські тексти можна розглядати як так звані «тіла без органів», які правильно буде описати як необмежену матерію чи набір гетерогенних частин<sup>9</sup>.

На окрему увагу заслуговують особливості зображення тіла у творах Сорокіна. Це саме той випадок, коли цитувати можна багато, проте важко знайти такі евфемізми, які б допомогли передати усі стани та образи тілесності, продемонстровані Сорокіним у його текстах. Творчість Сорокіна, з одного боку, стає дуже інтимною і приватною в тому сенсі, що кожен дізнається про її тілесний рівень лише після того, як сам її прочитає. Адже ніхто цих текстів повністю не переказуватиме. З іншого боку, уся відвертість, тілесність та «інтимність» творчості Сорокіна є дуже штучною і схе-

<sup>5</sup> Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, *Капіталізм і шизофренія. Анти-Едін*, Київ 1996, с. 29.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> С. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago-London 1966, с. 17–33.

<sup>8</sup> *The Deleuze Dictionary*, ред. Adrian Parr, Edinburgh 2005, с. 32–34.

<sup>9</sup> Там само, с. 34.

матизованою, нееротичною. У одній зі своїх статей Олександр Геніс влучно відзначив, що природа цієї штучності та квазі-порнографічності полягає, очевидно, в «технологічності еротичних описів»<sup>10</sup> письменника: «Сорокинская эстетика нейтрализует любые эмоции, включая и сексуальные. Это — генеральный принцип его творчества», — зазначає критик<sup>11</sup>.

У текстах Сорокіна відчувається абсолютна свобода у поводженні з «тілом», ця свобода нагадує свободу трансформації тіл у сучасному світі: різноманітні пластичні операції, корекції, використання програми Photoshop для коригування зображень тіл, комбінування фрагментів зображень різних тіл в одному зображенні тощо. У Сорокіна, на мою думку, тіло перестає бути тілом, цілим, воно є розчленованим, іноді огидним, іноді прекрасним, але ненатуральним, несправжнім.

Здається, наприклад, що усі вправління Сорокіна, які стосуються зображення тіла у повісті *Серця чотирьох* (*Сердца четырех*, 1991), абсолютно відходять від поняття тіла, яке є нерозривним із душею. У творі йдеться про завдання, яке мають виконати персонажі, воно настільки незрозуміле, що навіть видається читачеві позбавленим будь-якого сенсу. Вони йдуть до своєї мети, здійснюючи різноманітні жадливі вбивства та беручи участь у низці сексуальних та садистських збочень. Сорокін не дає читачеві шансу прочитати адекватне закінчення повісті, однак демонструє, як усі герої його твору досягли того, чого так довго чекали:

Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатареи, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5<sup>12</sup>.

Складається враження, що тіла у Сорокіна — це штучні декорації, які не мають стосунку ні до чого духовного, які не є тілами людей, бо з людини так знущатися неможливо, здається, що таке не може відбуватися навіть у фікційному світі. Геніс, роздумуючи над особливостями творчості Сорокіна, наголошує на тому, що Сорокін в одному з інтерв'ю зазначив, що він писав «для себе, а не для читателя»<sup>13</sup>. Критик пропонує зважити на зізнання самого Сорокіна і подивитися на творчість письменника як на намагання письменника по-філософському осмислити світ. «Сорокин не отрицает материальность бытия — он отвергает его ценность. Жизнь, оканчивающаяся смертью, — производственный процесс, лишенный цели: взбесившийся станок, который ничего не производит. Человек, по Сорокину, — робот бы-

<sup>10</sup> А. Геніс, *Душа без тела*, «Звезда» 2002, № 12, [www.magazines.russ.ru/zvezda/2002/12/genis-pr.html](http://www.magazines.russ.ru/zvezda/2002/12/genis-pr.html).

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> В. Сорокин, *Сердца четырех*, Москва 2001, с. 181.

<sup>13</sup> А. Геніс, указ. роб.

тия. Поэтому и знаменитые сцены расчленения так напоминают разборку машины. Выход из этого абсурдного положения может лежать только по ту сторону жизни, но он предназначен для души, а не тела. Противоречие между ними Сорокин разрешает традиционным, даже ортодоксальным образом: свет истины может увидеть лишь душа, освобожденная от мерзкой плоти», — значає Геніс<sup>14</sup>.

У романі Сорокіна *Голубе сало* (*Голубое сало*, 1999) читаємо такі рядки:

И вообще — хватит о телесном. Это наша разница в возрасте скрипит в моих биофилологических суставах<sup>15</sup>.

І в іншому місці:

Придется поторчать в реактивной. Биофилология — модная, но кропотливая наука<sup>16</sup>.

Це уривки з листів одного з персонажів роману — Бориса Глогера — до свого молодого коханця. Здається, Сорокін і сам займається «біофілологією», тексти його творів нагадують мутантів. Письменник вдається до мімікрії, підробки стилів письменників-класиків, комбінування їх у вигадливих та несподіваних текстах. Сорокін «клонує» відомі тексти. «Біофілологічними» назвемо також експерименти Сорокіна, запропоновані у романі *Голубе сало*. У творі йдеться про клонів відомих письменників, які генерують тексти, стилістично подібні до текстів своїх прототипів. Толстой-4, Ахматова-2, Набоков-7, Пастернак-1, Достоевський-2, Чехов-3, Платонов-3 зовні не схожі на реальні постаті, тіла клонів є неповноцінними і потворними. Так виглядають деякі з них, наприклад, Достоевський-2:

Особь неопределенного пола, среднего роста, с патологией грудной клетки (выпирает вперед килем) и лица (височная кость срослась с носовой в форме ручки пилы). Его войлочная *кубатура*<sup>17</sup> освещена софитом<sup>18</sup>.

Платонов-3 нагадував йога, який

двадцать лет простоял на кончиках пальцев рук и ног во дворе буддийского монастыря и которого монахи раз в месяц выносили на реку и обмывали, как скамью или стол... Платонов-3 — тот самый стол из человеческой плоти. Его тяжелые кости обтянуты желтой кожей, плоское лицо неотрывно смотрит вниз...<sup>19</sup>

Чехов-3 дуже схожий на свого прототипа, єдиним його недоліком є відсутність шлунка. Ахматова-2:

Объект внешне полностью соответствует оригиналу возраста 23 года. Выращен за 1 год 11 месяцев. Сильная патология внутренних органов: практически все смещены и недоразвиты. Сердце искусственное, печень свинья<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> В. Сорокин, *Голубое сало*, Москва 2002, с. 12.

<sup>16</sup> Там само, с. 16.

<sup>17</sup> Курсив В. Сорокіна.

<sup>18</sup> Там само, с. 20.

<sup>19</sup> Там само, с. 21.

<sup>20</sup> Там само, с. 19.

## Набоков-7:

объект похож на полноватую женщину с кудрявыми рыжими волосами. Все мышцы его мелко вибрируют, что создает вокруг тела объекта еле заметный контур. Пот струится по телу и хлюпает в переполненных ботинках<sup>21</sup>.

Аж надто сповненим тілесності є неймовірний текстовий «мутант» (так би я його назвала) *Путем Кордосо*, написаний «Набоковим-7», ось уривок із нього:

Переоблачившись в мужскую кожу, свежесодранную слугой Афанасием с очередного донора-добровольца, Александр вползал в предспальную. «Что возжеляет геобноробдистый Умораб?» — спрашивала Светлана, перебирая потроха узловатыми пальцами, унизанными марсельскими кольцами для выбивания медуз. «Умораб жаждет истошного!» — скрипел зубами Александр. Светлана начинала целовать свои колени. Через 28 секунд Александр крепко спал, уткнувшись лицом в хорьковый паштет<sup>22</sup>.

Толстой-4 пише про полювання на ведмедя, у якому беруть участь не собаки, а люди, яких називають «давилами», у цьому тексті можна впізнати оповідання Л. Толстого *Охота пуце неволи*. У замальовці клона є також еротично-садистська сцена в лазні. Чехов-3 пише п'єсу, у якій є відсилання до п'єси *Вишневы сад* та оповідання *Дом с мезонином* А. Чехова. Платонов-3 створює текст *Предписание* про те, як Степан Бубнов отримав «предписание»:

Машинисту Бубнову С.И. предписывается срочно доставить пролетарский ломтевоз № 316 на разъезд Болохово для солидарного сцепления с бронепоездом «Роза Люксембург»<sup>23</sup>.

«Ломтевоз» приводило в рух спалювання «ломтей» «буржуазной плоти», які перетворювалися на «пролетарский пар»<sup>24</sup>.

Не менш дивні тексти генерують і решта клонів, а потім на їхніх тілах росте надсекретна зброя — «голубое сало». Дія відбувається приблизно у 2020-х роках, «голубое сало» відправляють з майбутнього у 1954 рік Сталіну. Виявляється, історія пішла іншим шляхом, Сталін і Гітлер залишилися союзниками та завдали Британії ядерного удару. Фантазія Сорокіна витворює Сталіна-наркомана, а процедура прийому ним наркотика, характеризована Сорокіним як

тысячи раз описанная и пересказанная на десятках языков мира, сотни раз снятая на киноленту, запечатленная в бронзе и граните, выписанная маслом и акварелью, вытканная на коврах и гобеленах, вырезанная из слоновой кости и на поверхности рисо-

<sup>21</sup> Там само, с. 20.

<sup>22</sup> Там само, с. 84–85.

<sup>23</sup> Там само, с. 58.

<sup>24</sup> Там само, с. 67.

вого зерна, прославленная поетами, художниками, ученими и писателями, воспитая в простых застольных песнях рабочих и крестьян...<sup>25</sup>

Навіть на стіні «Дитячого світу» в Москві висів портрет Сталіна, «делающего себе укол под язык»<sup>26</sup>. ГУЛАГ у Сорокіна перетворюється на LOVE-лаг, до якого Іван Денисович потрапив за гвалтування дівчат, про це нібито йдеться у рукописі «Один день Ивана Денисовича»<sup>27</sup>, який читає Хрущов. У рукописі також описані різноманітні табірні сексуальні збочення.

Взагалі у тексті роману зустрічаємо дуже багато відсилань до творів знаних письменників. Окрім клонів російських класиків, у творі згадуються ще й поети «срібної доби» російської літератури: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Борис Пастернак. Ахматова, у Сорокіна ААА, змальована жахливо потворною й огидною жінкою, однак її поважає навіть Сталін. ААА народжує у страшних муках чорне яйце — свій творчий спадок, талант. Проковтнути його вдалося тільки одному хлопчикові — «Иосифу», усі решта претендентів зазнали невдачі, не змогли на це наважитися. Серед них були: Белка, Женя, Андрюха. Можна здогадатися, що геніальним спадкоємцем Ахматової став Й. Бродський, а от Беллі Ахмадуліній, Євгенію Євтушенку і Андрію Вознесенському пощастило менше. У романі Йосип іноді навіть говорить рядками із віршів Бродського.

Видається можливим говорити про «садизм» у творах Сорокіна, йдеться про його намагання грати з творчістю маркіза де Сада. У текстах російського письменника змальовано різноманітні форми перверсивних любовних зв'язків, тортур, є багато натуралістичних сцен. У *Голубім салі* навіть згадується книга маркіза де Сада *Жюстіна*, яку читає дочка Сталіна «Веста» (тобто Света — справжнє ім'я дочки Сталіна зашифроване в анаграмі). Варто пригадати Хрущова — професійного ката, поїдання Сталіним і Хрущовим фондю з людського м'яса, згвалтування Гітлером «Весты», гомосексуальні статеві акти Сталіна і Хрущова тощо.

Сорокін — концептуаліст, тому й образи його творів — це часто просто концепти, які можуть бути відчитані як уламки «неживого тіла» радянського дискурсу, «тіла» вже мертвої мови. На те, що вона мертва, вказують непоодинокі у творчості письменника десятки сторінок, списаних безглуздими комбінаціями літер і слів, такий розпад — розпад «мертвого» тіла радянського дискурсу<sup>28</sup>, а також свідчення того, що мова не може адекватно відображати страшну реальність концтабору<sup>29</sup> тощо. Письменник намагається деконструювати цей дискурс, принаймні підірвати «владу» ідолів,

<sup>25</sup> Там само, с. 192.

<sup>26</sup> Там само, с. 228.

<sup>27</sup> Там само, с. 268.

<sup>28</sup> Див. В. Сорокін, *Норма*, Москва 2002, с. 269–323, 374–393.

<sup>29</sup> Див. В. Сорокін, *Месяц в Дахау*, [в:] його ж, *Сердца четырех*, с. 185–211.



які його населяли (вожді, державні діячі, письменники, вчені). Наприклад, Сталін відкриває «Дом Свободной Любви», «Зал Большого театра представляет собой главный отстойник московской канализации» тощо. Той самий мотив простежуємо у сьомій частині роману *Норма* (*Норма*, 1994<sup>30</sup>), де Сорокін пастишує низку відомих радянських пісень, створюючи із них своєрідних «гібридів», комбінуючи рядки знахих віршів із власними вставками<sup>31</sup>. «Тіла» текстів радянської епохи Сорокін розбирає і в різні способи збирає як конструктор.

Подібним чином працює з текстом і Ваґріч Бахчанян, художник і письменник-концептуаліст. Бахчанян оголює прийом пастишування та створення центонів із відомих текстів, як це подекуди робить і Сорокін. Підхід до зображення тілесності у текстах Бахчаняна відмінний від вправлянь Сорокіна. Згадки про тіло тут радше є згадками метонімічними та асоціативними, спрямованими на дотепність і каламбурність тексту, який не має однорідного «тіла», цей текст можна читати, починаючи з середини чи з кінця. Суть його від цього не зміниться, адже у таких текстах Бахчаняна як *За далью Даль*, *Ерлаш* взагалі не йдеться про сюжет чи загальний зміст твору. Акцент зроблений на грі слів, вдалому комбінуванні відомих висловів з образами різноманітних відомих людей, літературних персонажів, навіть витворів мистецтва (Венера Мілоська). Вислови підібрані так, щоб згадки про частини тіла у них відсилали до історій життя «персонажів». Ці твори являють собою гібриди, складені з великої кількості відомих образів чи висловів, які вже встигли стати певними концептами.

Ось деякі репліки із вищеназваних композицій В. Бахчаняна, які базуються на асоціативному зв'язку певних частин чи характеристик тіл персонажів із їхньою долею чи вдачею:

«КВАЗИМОДО: — Мне Тифлис горбатый снится»<sup>32</sup>; «БЕТХОВЕН: — Я слышал голос ваш»; «ВАН ГОГ: — Добро, заткнул я уши»; «ГОМЕР: — поживем — увидим»; «ГОМЕР: — Ба! Кого я вижу!»; «МАРЕСЬЕВ: — Ноги не роскошь, а средство передвижения»; «АХИЛЛЕС: — я не пойду на попятный»; «ДАНКО: — ...Серце родини моеї»<sup>33</sup>; «ОТЕЛЛЮ: — У меня работы по горло»; «ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: — А чужими руками жар загребать»; «МАРЕСЬЕВ: — Я никогда не буду ходить перед Полевым на задних лапках»; «МАРЕСЬЕВ: — Я живу на широкую ногу»; «ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: — Лучше синица в руке...»; «МАРЕСЬЕВ: — По одежке протягивай ножки»<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> До книги ввійшли тексти, створені протягом 1979–1984 років, деякі з них були опубліковані до 1994 року, деякі — ні.

<sup>31</sup> Див. В. Сорокін, *Норма*, с. 326–373.

<sup>32</sup> *Мне Тифлис горбатый снится* — вірш О. Мандельштама.

<sup>33</sup> *Сердце родины моей* — слова із пісні *Москва майская* з кінофільму *Двадцатый май*.

<sup>34</sup> В. Бахчанян, *Ерлаш*, [в:] його ж, *Вишневый ад*, Москва 2009, с. 27–37.



У *За далью Даль* читач зустрічає тих самих «персонажів» та той самий принцип побудови художнього тексту:

«МАРЕСЬБЕВ: — Все мы под Богом ходим»; «ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: — Попал пальцем в небо»; «АХИЛЛЕС: — Метит в пятки... СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК: — А падает в нос»; «ГОМЕР: — Куда глаза глядят»; «МАРКС: — Борода по колена, а дров ни полена»; «ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: — Рука руку моет... ОТЕЛЛИО: — ... и обе белы живут»; «МАРКС: — Седина в бороду... АДАМ: — а бес в ребро»; «АДАМ: — Пересчитай ребра»<sup>35</sup> тощо.

Цікавим конгломератом текстів п'єс Чехова є *Вишневый ад* (*Вишневый ад*, 2005) Бахчаняна. Письменник скомбінував у одному тексті низку п'єс Чехова, а саме: *Безотцовщина*, *Вишневый сад*, *Чайка*, *Дядя Ваня*, *Три сестры*, *Иванов*, *Леший*, *Свадьба*, жарти на одну дію *Предложение* та *Медведь*, *Трагик поневоле*, сцену-монолог на одну дію *О вреде табака*, драматичний етюд на одну дію *На большой дороге*. Репліки в тексті спочатку скомбіновані довільно або за ситуаціями, наприклад, Олена Андріївна з п'єси *Дядя Ваня* каже: «Тише, вас могут услышать», Платонов із *Безотцовщины* (*смеется*) і відповідає їй: «Что, что? Как? (*Хочовет.*) Я не расслышал», далі «Грекова (*поднимается*): «Издеваются, что ли?»; Платонов: «Да, да... Убирайтесь!» і т.д.<sup>36</sup>

Наступний блок текстового конгломерату Бахчаняна складається з довільно скомпонованих ремарок Чехова, наприклад, із *Безотцовщины*:

АННА ПЕТРОВНА (смотрит на часы). ТРИЛЕЦКИЙ (пожимает плечами). ВОЙНИЦЕВ (зевает). ТРИЛЕЦКИЙ (отодвигается)<sup>37</sup> тощо.

Ще один блок свого тексту Бахчаняна уклав з окличних і питальних речень, узятих із п'єс Чехова, а потім — лише питальних<sup>38</sup>. Остання «промова» Тузенбаха (із *Трех сестер*) складається виключно із реплік Тузенбаха, узятих з тексту Чехова. Сорокін «клонує» і комбінує різні тексти в одному. Бахчаняна також створює текстові «гібриди». Так, *Чайка-буревестник* (автор назвав її «комедия в трех действиях») побудована таким чином, що персонажі п'єси *Чайка* Чехова по черзі декламують рядки з поезії *Буревестник* Максима Горького.

Візуальний вигляд текстів досліджуваних творів також є неоднорідним. Сорокін постійно експериментує: так, у *Нормі* зустрічаємо переліки, окремі вірші-центони, цілі сторінки не зв'язаних одне з одним слів, у *Голубім салі* є навіть словничок «китайських слів и выражений, употребляемых в тексте» та «Других слов и выражений», останні сконструйовані із великих і малих літер, слів, які складаються з частин англійських, німець-

<sup>35</sup> В. Бахчаняна, *За далью Даль*, [в:] його ж, *Вишневый ад*, с. 46–65.

<sup>36</sup> В. Бахчаняна, *Вишневый ад*, с. 145.

<sup>37</sup> Там само, с. 237.

<sup>38</sup> Там само, с. 253–284.

ких, російських слів. Наприклад, «SOLIDный — склонный к изменению», «GERO-KUNST — направление в современном искусстве, использующее вибропрепараты реактивного действия»<sup>39</sup>. Бахчанян користується великими літерами, виділяючи імена персонажів своїх «полілогів». Переліки фразеологізмів, приказок, прислів'їв відомих висловів спрямовані не на комунікацію між персонажами, а радше покликані розбудити дотепність читача і показати поліфункціональність добре відомих виразів і понять.

Тексти українського художника і письменника Леся Подерв'янського подібні до текстів Сорокіна і Бахчаняна. Вони також драматичні і «комічні», є мутантами із суржику, різноманітних жаргонізмів, арготизмів, нецензурної лексики і неймовірних контрастів: наприклад, поєднання різноманітних непеєднаних реалій і понять у творі *Казка про рєнку, або Хулі не ясно?*:

Хата Свирида Опанасовича — забачане місце, куди редко ступа культура. З вікна, затягнутого бичачим пузирем, можна побачити грязюку, дощ, бурю, а також мороз. Інколи, в ритмічному оскаженінні, з диким завиванням і карканням, мимо вікна проносяться зграї ворон, драконів, крилатих клопів і летючих пацюків<sup>40</sup>.

Із двома попередніми митцями Подерв'янського споріднює іронічне і концептуальне переосмислення радянської культурної спадщини. Український письменник не так часто звертається до зображення тіла, однак і у його творчості є тексти, позначені певною іронічною «тілесністю». Так, серце Данко, героя М. Горького, перестає бути сакральним органом. Подерв'янський пропонує вульгаризовану версію бачення подвигу Данко і віри у світле майбутнє (а також натякає на їхню абсурдність). Піднесеність відомого сюжету (Данко веде свій народ крізь темний ліс і освітлює шлях серцем, яке він вирвав із своїх грудей) у тексті Подерв'янського знижується через використання Данко нецензурної лексики та його авторитарних і безглузких наказів. Руйнується ореол прометеїзму, який існував навколо цього образу, ще й завдяки іронічним характеристикам вогненного серця Данко, даних Подерв'янським:

Данко вириває з грудей серце, яке світить карасиновим світлом, і вимахує ним як фонарем<sup>41</sup>.

У один із моментів хтось із натовпу кричить: «Данко! Серце згасне!». Коли згасло серце, Данко вирвав свою печінку, потім «запопадливий голос з натовпу» радить йому вирвати нирки, Данко так і вчинив. У Подерв'янського спочатку Данко змушує всіх іти, а потім виявляється, що натовп маніпулює ним і змушує всі ресурси віддати на «освітлення» шляху. Коли

<sup>39</sup> В. Сорокин, *Голубое сало*, с. 348–349.

<sup>40</sup> Л. Подерв'янський, *Казка про рєнку, або Хулі не ясно?*, [www.doslidy.kiev.ua/?page\\_id=77](http://www.doslidy.kiev.ua/?page_id=77).

<sup>41</sup> Л. Подерв'янський, *Данко (Феєрія)*, [www.v-a-m-p-i-rr.narod.ru/danko.txt](http://www.v-a-m-p-i-rr.narod.ru/danko.txt).

Данко гине, виявляється, що цей натовп може чудово впоратися у пустелі і без нього: «Ми тут в пустині сад зробимо!»<sup>42</sup>. Іронічна посмішка Подерв'янського торкається, очевидно, постатей революційних, радянських «вождів» і можливості існування без них.

У текстах Подерв'янського зустрічаємо й такі тілесні аномалії:

Арнольд, людина-крокодил. Феофан, людина-сітка. Борис, людина-пташеня. Сабур, людина-скамійка. Кербабай, людина-двері. Максуд, людина-крейда<sup>43</sup>.

У «трагедії» *Король Ліпр* з'являється подібна до сорокінської садична складова (інцест, гомосексуалізм, зоофілія тощо), вона поєднується з традиційною для текстів Л. Подерв'янського нецензурною лексикою та дійовими особами Шекспірової трагедії<sup>44</sup>. Результат — поява химерних текстуальних гібридів. «Тіло» тексту Подерв'янського розірване і гетерогенне, складене з багатьох «органів»-концептів-цитат-штампів-нецензурної лексики. Важливою складовою гротескових текстів Подерв'янського стає їхнє звукове оформлення, адже текст, читаний самим Подерв'янським, стає об'ємним, а читач може сприймати його як певне аудіовізуальне тіло, продовження тілесності самого автора. Тексти усіх трьох митців часто розпадаються на окремі «органи» або потребують донорства інших текстів. Однак беруть потрібні їм органи не лише з тих текстів, які досі є актуальними (твори Шекспіра, класиків української, російської, світової літератур та ін.), а звертаються також до текстів «мертвих». Мертвих не лише через те, що вони втратили свою злободенність, а й через те, що вони є текстами-масовими-гаслами, які ніколи не мали особливої аури та не несли в собі ексклюзивної енергії.

Розглянуті твори є драматичними або квазі-драматичними, мають форму діалогу, полілогу. У зв'язку з цим можна було б говорити про драматизацію сучасного життя, про розуміння його як драми, тобто життя як дії, людини як актора і драматурга. Можна також говорити про певну інтерактивність цих текстів, їхню гіпертекстуальність (як у випадку з текстами Бахчаняна, які можна починати читати у різних напрямках), у творенні їхнього сенсу реципієнт (читач, глядач-Сорокін, слухач-Подерв'янський) бере безпосередню участь. Автор не стільки сам пропонує смисли, як «змушує» свого читача їх генерувати, даючи йому вихідний матеріал (впізнавані «шматки» текстів, добре знайомих з радянських часів). Якщо ж звернути увагу на розуміння жанру як певного текстового «тіла», яке функціонує за певними більш-менш усталеними законами, то можна помітити, що й «тіло» жанру постмодерністського твору вже не буде таким, як раніше.

<sup>42</sup> Там само.

<sup>43</sup> Л. Подерв'янський, *Множення в умі, або Плинність часу*, [www.doslidy.kiev.ua/?page\\_id=70](http://www.doslidy.kiev.ua/?page_id=70).

<sup>44</sup> Л. Подерв'янський, *Король Ліпр*, [www.doslidy.kiev.ua/?page\\_id=61](http://www.doslidy.kiev.ua/?page_id=61).

Йдеться про те, що у сучасній літературі жанрові межі не окреслені чітко. Тіла текстів, жанрових утворень зазнають «хірургічних» втручань, тому в одному творі з'являються несподівані комбінації текстів різних жанрів. Модифікації можуть бути різноманітними: ремікси і рімейки, гібриди і кло-ни давно відомих літературних і культурних текстів — це можна простежити, читаючи тексти Сорокіна, Бахчаняна, Подерв'янського.

## Texts' bodies and texts of the bodies in postmodernist Russian and Ukrainian literature

### Summary

There is a number of concepts which allow literary critics to consider postmodernist texts as “bodies” or constructs made up of the organs taken from other “textual bodies” (hybridization, mimicry, “dysmorphomania,” body without organs, etc.). “Donor” texts may be well known classical writings or any other works from which a postmodernist author builds up his texts. The study is based upon the texts of Vladimir Sorokin, Vagrich Bahchanian, Les' Podervjansky.

*Keywords:* text body, dysmorphomania, postmodernist literature, “schizophrenic” art, conceptual art.