

УДК 821.161.1 Сорокин. 06: 81'271

ГОЛУБОЕ САЛО ЯЗЫКА. МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Илья Александрович Калинин**к. филол. н., доцент факультета свободных искусств и наук****Санкт-Петербургский государственный университет**190000, Санкт-Петербург, ул. Галерная, 58–60. ilya_kalinin@mail.ru

Металитературный и – шире – метадискурсивный характер отличал творчество Владимира Сорокина с самых первых его текстов, постепенно распространяясь от различных типов советского дискурса («Норма») к «речевым жанрам» (Бахтин) советской повседневности («Очередь»), достигнув, в конце концов, канонического языка классической русской литературы («Роман»). Оценка этой метаязыковой работы как последовательной критики языка и дискурса, вписывающая творчество Сорокина в концептуалистскую традицию (пусть даже и утверждающая радикализацию ее основ), кажется все более несостоятельной. Попытке указать на возможность иной интерпретативной перспективы и посвящена данная статья.

Ключевые слова: В.Г.Сорокин; деконструкция; утопия; материализация метафоры; насилие.

Название статьи очевидно требует уточнения, поскольку превращает в концептуальную метафору название романа В. Сорокина и ту субстанцию, которая является его основным предметом. «Голубое сало», которое вырабатывают клоны-писатели в одноименном романе Сорокина, выступает как метафора той производительной силы, которую Владимир Сорокин стремится обнаружить в языке. В этой связи я попытаюсь наметить некоторые черты его поэтики, которые можно охарактеризовать как языковую или даже металингвистическую утопию, построение которой осуществляется практически во всех его текстах, превращаясь в последовательно реализующийся художественный проект (о различных языковых утопических проектах см.: [Эко 2007]). Причем речь идет и о тех случаях, когда проблема некоего идеального языка и идеальной коммуникации является темой его текстов, и о самой сорокинской поэтике, позволяющей реконструировать стоящие за ней представления о соотношении языка и реальности, языка и истории, языка и пространства социальной коммуникации, языка и литературы. Сразу оговорюсь: в случае с Сорокиным за понятием утопии не стоит представление о возможности реализации некоего этического или эстетического идеала, воплощенного в социальной реальности. Его утопия акцентируется не через *достижение совершенства*, а через *уничтожение* (не важно – идет

ли речь о деконструкции отдельных дискурсивных или социальных практик, о дискурсивном коллапсе или о глобальном апокалипсисе). В каком-то смысле утопия Сорокина – это реализация внутренней формы самого понятия утопии. (Реализация метафоры – вообще один из важнейших приемов его поэтики, но об этом позже.) У-топия – отсутствующее место, в этом смысле Сорокин превращает в такое отсутствующее место все, с чем работает. Он у-топизирует реальность, будь то реальность дискурса, реальность истории или реальность человеческого существования. Но, как я попытаюсь показать, все это у-топизирующее уничтожение реальности предпринимается для того, чтобы подчеркнуть тот остаток, который не подлежит уничтожению, но который, наоборот, сам выступает как его инструмент и даже точнее – как его субъект.

Металитературный и – шире – метадискурсивный характер отличал творчество Владимира Сорокина с самых первых его текстов, постепенно распространяясь от различных типов советского дискурса («Норма») к «речевым жанрам» (М. Бахтин) советской повседневности («Очередь»), достигнув, в конце концов, канонического языка классической русской литературы («Роман»). «Его обычный ход: начиная повествование как чистую пропись того или иного дискурса, завершить его ... либо нарастающими потоками непонятной речи, либо нарастанием за-

предельного насилия» [Курицын 2000: 96]. Скажем, в рассказе «Геологи», начинающемся с воспроизведения соцреалистического дискурса «среднего уровня», «из какого-то калужского издательства» (В. Сорокин) (цит. по: [Липовецкий 1997: 260]), затем происходит языковой сдвиг, состоящий в том, что выход из трудной ситуации обнаруживается лишь после того, как герои рассказа вспоминают, что нужно просто «помучкарить фонку» [Сорокин 1998а: 423–427]. Хрестоматийным примером второго способа «деконструкции» через прямую реализацию дискурсивного насилия является финал романа «Роман», герой которого убивает топором население целой деревни, зарифмовывая конец конкретного текста, конец жанра, конец героя по имени Роман и конец миметической репрезентации, характерный для реалистического романа [Сорокин 1998в: 7–357]¹.

Надо сказать, что сам Сорокин отрицает приписываемое ему стремление к шокирующему эффекту, возникающему благодаря сопряжению возвышенно-символического и натуралистического планов его текстов: «Что касается взрыва..., то для меня он не носит шокового характера. Наоборот, я пытаюсь найти некую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых планов» [Постмодернисты о посткультуре 1996: 125].

Шок, конечно, остается (отрицать это бессмысленно). Вопрос в том, ради чего он возникает. Для того ли, чтобы через натурализацию насилия обнажить то символическое насилие, которое стоит за любым типом дискурса, и тем самым деконструировать этот дискурс. Или сама деконструкция служит здесь инструментом обнаружения некоего пространства по ту сторону различия между физическим и символическим планами. Пространства, в котором язык и реальность оказываются тождественными друг другу, но не в постмодернистском смысле, согласно которому реальность организована как текст (или как речь). А скорее в архаическом (консервативно-традиционалистском) смысле, согласно которому структура языка обладает некоей материальной реальностью, изоморфной физическому миру². И тогда предпринимаемая Сорокиным деконструкция парадоксальным образом служит не обнаружению различий, скрывааемых дискурсом (как обычно понимается техника деконструкции), – а обнаружению тождества, составляющего природу языка (как ее понимает автор). Сорокин «натурализирует символическое» [Ли-

повецкий 2008: 412]. Но это означает не подрыв языка как такового, а подрыв его использования в качестве символического порядка, дистрибутируемого между различными типами дискурса и обслуживающего различные идеологии и мифологемы.

Уже сложилась исследовательская традиция описания характерной для Сорокина разрушительной – для жанровых конвенций и стоящих за ними референциальных претензий – работы, которую проделывают его тексты. Оценка этой метаязыковой работы как последовательной критики языка и дискурса, жестко вписывающая творчество Сорокина в концептуалистскую традицию (пусть даже и утверждающая радикализацию ее основ) и – шире – в постмодернистскую традицию деконструкции кажется уже исчерпавшей свою объяснительную силу. Что подтверждает его более позднее творчество начиная с «Голубого сала» и заканчивая «Метелью» (хотя, как представляется, описанная выше оценка не до конца верна и по отношению к его ранним текстам). Желание обнаружить в текстах Сорокина разрыв между «знаком» и «реальностью» легко удовлетворить, но из этого мало что следует.

В случае Сорокина интерес представляет не только описание метаязыковой работы, связанной с пародийно-критической концептуализацией различных литературных стилей и повседневных типов коммуникации или с превращением автора в медиальное пространство, совмещающее в себе различные дискурсы и обнажающее их внутренне противоречивую и идеологически мотивированную природу. Не менее важно – обнаружить то, что, возможно, является основным приемом поэтики Сорокина, ее «патологической» фиксацией: механизм высвобождения (как в ядерной реакции) органической энергии языка, его производительной «биологической» основы, реализующей фаллологоцентристскую концептуальную метафору Деррида с агрессивной буквальностью насильника. В этом смысле «голубое сало языка» – это символ той языковой субстанции, которая выделяется благодаря brutальным тектоническим сдвигам, которым Сорокин подвергает интересующие его литературно-речевые практики.

Подвергая радикальной деформации те или иные дискурсивные практики или режимы письма (от бытовой речи до классического литературного канона), Сорокин никогда не был носителем характерного для концептуалистско-постмодернистского поколения скепсиса по отношению к языку как таковому. Разрушая формальную целостность того или иного дискурса, остроя его жанровые установки, обнажая

идеологические импликации, скрывающиеся за «нулевой степенью письма» [см.: Барт 2000: 50–98], разрывая речевую ткань экстремальным столкновением различных стилистических, культурных, национальных и исторических пластов языка, Сорокин достигает эффекта, благодаря которому язык обнаруживает свою генеративную силу по ту сторону коммуникации и референции, равно как и по ту сторону эстетической функции. Гипернатуралистическая материализация языковых метафор (от «Нормы» и «Романа» до «Голубого сала» и «Пира»), самоубийственная для речи, утверждает производительную и, я бы даже сказал, биологическую креативную мощь языка. Подвергая уничтожающей критике антропологическую способность субъекта обнаруживать свою человеческую природу в речевой деятельности, Сорокин находит онтологические основания в у-топосе языка, присутствие которого заявляет о себе не в речи, но в ее разрушении. В разрушении, состоящем в выведении языка из-под власти дискурса и возвращении ему его метафизической основы.

Вот лишь несколько примеров того, как работает этот перевод общих мест того или иного дискурса (его топики) в у-топию языка, в такое пространство, где отсутствует различие между буквальным и переносным, между означаемым и означающим, т.е. в такое пространство, где язык перестает работать как семиотическая система.

Например, финальная часть «Нормы», в которой «буквализируются цитаты» из популярных советских песен и стихов: «Золотые руки у парнишки, что живет в квартире номер пять, товарищ полковник, – докладывал, листая дело №2541/128, загорелый лейтенант. – К мастеру приходят понаслышке сделать ключ, кофейник запаять. – Золотые руки все в мозолях? – спросил полковник закуривая. – Так точно. В ссадинах и пятнах от чернил. Глобус он вчера подклеил в школе, радио соседке починил. ... Мать руками этими гордится, товарищ полковник, хоть всего парнишке десять лет... Полковник усмехнулся: Как же ей, гниде бухаринской, не гордиться. Такого последыша себе выкормила» [Сорокин 1998б: 224].

До этого места мы, действительно, имеем дело с деконструкцией массового советского дискурса: столкновением детского стихотворения (Зинаиды Александровой) и репрессивной риторики дискурса НКВД, но затем “в дело вступает” иной механизм, в котором насилие не просто обнажается как имплицитная составляющая советского дискурса, но выступает как атрибут самого языка, мощь которого заключается в том, что он способен одновременно удерживать в знаке пря-

мое и переносное значения. При этом переключение метафорического регистра из условного в реальный план производит не только риторический эффект, но и непосредственно воздействует на реальность:

«Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» [там же].

М.Липовецкий интерпретирует подобного рода переходы от одного типа дискурса к другому (в результате чего дезавуируются оба дискурсивных режима) как преобразование власти дискурса во власть абсурда [Липовецкий 1997: 256–274]. Но, как кажется, максимальный эффект достигается не благодаря столкновению различных дискурсов, а благодаря материализации метафоры («золотые руки»). Тогда можно говорить не только о вскрытии абсурдности и насилия, скрывающихся за поверхностью дискурса, а об обнаружении более фундаментальных основ, стоящих за любым типом дискурса. Иными словами, это больше, чем просто идеологическая критика того или иного дискурса (советского или диссидентского, как в «Тридцатой любви Марины», или дискурса русской классической литературы), состоящая в деконструкции его риторики (риторической топики, общих мест). Ведь в данном случае рецептивный шок вызывает буквализация не какой-то специфической метафоры, характерной для определенного дискурса. Это материализация стершейся общезыковой метафоры, именно она подрывает порядок дискурса, полагающего, что он может контролировать семиотический потенциал язык. То есть перед нами действительно подрыв дискурса, но происходит он не через столкновение различных типов дискурса, а через столкновение отдельного дискурса с языком как таковым, – языком, утверждающим себя через то, что я назвал *у-топосом* (отсутствующим местом языка), в котором «золотые руки» означает «руки из золота». Примеров такого рода можно привести множество, начиная с раннего Сорокина (как в «Норме») и вплоть до более поздних его вещей. На этом же приеме строится и сборник рассказов «Пир», скажем, в первом же его рассказе «Настя» только благодаря материализации метафор («новоиспеченная», «прошу руки вашей дочери») возникает мотивировка происходящего: запекание в печи достигшей совершеннолетия дочери, отпиливание руки другой девушки, после того как ее ро-

дители положительно приняли сватовство, и т.д. [Сорокин 2002: 303–349].

Петр Вайль, анализируя одержимую склонность Сорокина к штампам и клише, объясняет ее поисками «уверенности и покоя»: «Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ» [Вайль 1995]. В этом наблюдении со многим можно согласиться: и с самой констатацией склонности к штампам, и с тем, что они используются иначе, чем это происходит в соц-арте (и в концептуализме вообще), и даже с фольклорной составляющей, позволяющей выпасть за пределы современного представления о постоянном движении истории, об условном конвенциональном характере языка, о том, что смысл является результатом проведения границ и различий. Однако, как кажется, здесь необходимо говорить не столько о поисках «уверенности и покоя», сколько об обнаружении в языковых штампах, клише, стершихся метафорах и идиомах некоей, отложившейся в языке субстанции, которая обладает невероятно мощной энергией, способной взорвать миметические иллюзии дискурса, основанные на его инструментальной претензии описывать реальность, или выражать внутреннюю природу человека, или реализовывать его творческую способность (т.е. в том числе речь идет и о специфической дискурсивной претензии, стоящей за литературным творчеством). И это уже не столько «фольклорная устойчивость», о которой говорит П.Вайль, сколько обнаружение в языке его архаического начала, состоящего в магическом совпадении означаемого и означающего, знака и вещи, слова и действия. Причем, как кажется, у Сорокина обнаружение в языке его архаического, магически-ритуального начала носит не историко-антропологический характер археологической реконструкции лингвистических первооснов. Это говорит о его собственных представлениях о метафизической природе языка, о своеобразной онтологии языка, скрытой во внешне деконструктивистской поэтике В.Сорокина.

Вот еще несколько примеров того, как работает этот утопический принцип на разных уровнях его поэтики.

«Сердца четырех». Уровень сюжета состоит из непрекращающегося потока метаморфоз. Четыре героя (мужчина, старик, женщина и мальчик) проходят через бесконечные сюжетные превращения и телесные трансформации: участвуют в перестрелках и налетах, переносят пытки, пытаются сами. И все это для того, чтобы достичь

некоей машины, совершить процедуру «раскладки» и исчезнуть под стержнями механизма: сердца четырех героев превращаются в ледяные кубики, инкрустированные как игральные кости и «обретающие свет и покой» «на ледяном поле, залитом жидкой матерью» [Сорокин 1998г: 460]. Финал, непонятность которого отмечали критики, может быть проинтерпретирован как совпадение означаемого и означающего, сердца и судьбы, причем в последней (т.е. судьбе) снимается оппозиция изменчивости (подчеркнутая образом кубика – игровой кости) и стабильности, покоя, неизменности, застывшей кристалличности (это ледяной кубик на ледяном поле). «Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5» [там же]. Причем эта кристаллическая завершенность, прозрачность и самождественность трактуются Сорокиным за пределами гуманистического этоса. Как я уже говорил, утопия языка у Сорокина, в котором слово тождественно самому себе и потому доступно для понимания, не связана с каким-то этическим идеалом. Скорее за этим стоит момент смерти и насилия, но именно они делают *интеллигибельными* мир и человека.

Так клон Чехова в «Голубом сале» пишет «драматический этюд в одном действии» – «Погребение Аттиса», который заканчивается немотивированным убийством врача Штанге. Его совершает главный герой пьесы, помещик Полозов. Немотивированность насилия снимается через монолог, обращенный Полозовым к мертвому Штанге: «Ты называл имена вещей. И все вещи соответствовали своим именам. И это потрясло меня, как гром. Да! Все вещи соответствуют своим именам. Китайская ваза была, есть и будет китайской вазой. Хрусталь навсегда останется хрусталем и будет им, когда Луна упадет на Землю. Ты стоял посреди мертвых вещей – живой, теплокровный человек – и ты один не соответствовал своему имени. И дело не в свойствах твоей души, не в твоей порядочности или безнравственности, честности или лживости, не в добре или зле, наполняющими тебя. Просто у тебя не было имени...» [Сорокин 1999: 79–80]. Смерть возвращает объекту его метафизическую стабильность, дающую возможность именования. Смерть оказывается, таким образом, гарантом референциальной стабильности, соответствия имени и (мертвой) вещи.

Так же в «Москве» психотерапевт Марк ставит диагноз современному коллективному бессознательному, сравнивая его с пельменями, которые в советское время были заморожены страхом, а сейчас превратились в липкую, аморфную массу, по отношению к которой не возможна не только диагностика, но и какая-либо структурно

устойчивая номинация: «Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал симптоматику. Была хотя бы ясна клиническая картина. Теперь же, когда нет больше страха, я, как никогда, понял, насколько психоанализ беспомощен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет из себя сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен» [Сорокин 2001а: 383].

«Голубое сало». Наиболее распространенной интерпретацией этого образа (вещества, энтропия которого равна нулю) является его трактовка как «эссенции святого и чистого русского слова», или «русской духовности», или шире – литературоцентризма, свойственного русской культуре [Берг 2000: 113. См. также: Липовецкий 2008: 424]. В результате большая часть критики не приняла этот текст Сорокина. Или за его «безнравственность», или за неудачу, которая постигла его как слабую попытку деконструкции этого самого литературоцентризма. С точки зрения критики, описывая «голубое сало» как наркотик, которым пытаются завладеть Сталин и Гитлер в альтернативном будущем их альянса друг с другом, Сорокин сам оказывается зависим от него самого. По этой логике, вместо того чтобы обострять конфликты между различными пластами романа, Сорокин соединяет их встык, сплавливает, достигая нерелексивной (маскультурной) гомогенности [Липовецкий 2008: 422–426]. Как мне кажется, эта оценка идет от укоренившейся привычки воспринимать поэтику и политику Сорокина через уже описанный выше прием деконструирующего пародийного столкновения различных дискурсов.

Но если его цель в другом? Не умножать различия, не критиковать метафизику тождества (как ему положено делать в качестве классика постмодерна), а, наоборот, восстанавливать эту метафизику? Но не как тождество языка и речи (инструментально реализующей структурный символический потенциал языка), а как торжество языка, уничтожающего речь. Торжество языка в его некоммуникативности и нерепрезентативности, в его абсолютном тождестве с материальной физической природой тел и вещей. Так в конце «Части пятой» «Нормы» речь утрачивает семиотический смысл, но приобретает абсолютную структуру: «а а а а а а» (и так 4 финальные страницы текста) [Сорокин 1998б: 212–215]. Тогда дискурсивную, сюжетную гомогенность «Голубого сала», где переход от одного сюжетного и концептуального пласта происходит только благодаря медиализирующему посредству «голубого сала», можно трактовать как сознательное снятие любого рода различий и противоречий.

Если до этого мы описывали буквализацию (т.е. преодоление) метафоры, теперь перед нами буквализация метонимии (пространственная смежность становится основанием не для производства различия, а для утверждения тождества. В свою очередь, апокалиптический финал, когда Сталин вводит в свой мозг шприц с голубым салом и его мозг начинает бесконечно расширяться: «Мозг Иосифа Сталина постепенно заполнял Вселенную, поглощая звезды и планеты» [Сорокин 1999: 338], может быть прочитан как аллегорическая фигура совпадения бытия и сознания, окончательное совпадение знака и реальности, конец семиозиса, – как это и описывается в религиозных текстах об Апокалипсисе.

«Ледяная трилогия». В этой трилогии Сорокин окончательно выходит за пределы традиционно приписываемой ему «критики идеологии». Собственно, раздраженная реакция критики так или иначе была связана с невозможностью окончательно констатировать, что входило в его задачу: критика традиционалистской идеологии или ее апология, следование концептуалистской традиции или пародия на нее, подрыв мифа или его реабилитация. С моей точки зрения, мы имеем здесь прямое утверждение торжества грамматики языка над риторикой речи. Причем в данном случае момент построения языковой утопии тематизирован и на сюжетном уровне.

Находящееся в центре повествования «Братство проснувшихся» чрезвычайно озабочено вопросами языка: они изучают присутствующий в них (т.е. совпавший с их телом) «язык сердца» и «23 сердечные слова». Коммуникация с помощью внешней речи также преодолевается через прямой телесный, но не сексуальный контакт, во время которого проснувшиеся достигают духовного просветления. Главным медиатором и на уровне сюжета, и на уровне ритуалов, совершающихся во входящих в трилогию романах, является все тот же лед, кристаллическая структура, совмещающая в себе все категориальные оппозиции: от *тепло* – *холод*, до *телесное* – *духовное*³.

В последнем романе «23 000» во время последнего ритуала братья и сестры погибают, становясь искупительными жертвами и спасая таким образом мир непробужденных – «мясных машин» (людей). Двоих избранных из числа последних постигает окончательное понимание смысла бытия:

«Все это создано для нас, – тверже произнес Бьорн. ...

– И все это создано Богом, – произнес Бьорн и перестал смеяться.

– Богом..., – осторожно произнесла Ольга.

– Богом, – произнес он.
– Богом, – отозвалась Ольга.
– Богом! – уверенно сказал он.
– Богом? – дрожа, вздохнула Ольга.
– Богом! – громко выдохнул он.
– Богом, – кивнула Ольга.
– Богом! – громче произнес он.
– Богом! – закивала головой Ольга.
– Богом! – выкрикнул он.
– Богом... – прошептала она.

Они замерли глядя друг другу в глаза.
– Я хочу молиться Богу, – сказал Бьорн.
– Я тоже! – произнесла Ольга.
– Давай вместе помолимся Богу.
– Давай» [Сорокин 2006: 684].

Что перед нами? Что-то ужасно плохо написанное и одновременно абсолютно серьезное. Перед нами абсолютный конец литературы, «литературности» литературы. И одновременно утверждение языка в его структурной тождественности самому себе. Конец риторической топики и утверждение отсутствующего пустого у-топоса языка, обладающего при этом абсолютной властью.

Примечания

¹Ср.: «Роман дернулся. Роман застонал. Роман пошевелился. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер» [Сорокин 1998в: 356].

²Наиболее последовательным и ранним философским обоснованием такого представления о соотношении языка и реальности считается диалог Платона «Кратил» (см.: [Платон 1990: 613–682]).

³Надо сказать, что концептуализация непосредственного языка тела как языка, который преодолевает коммуникативные недостатки обычного речевой коммуникации, была характерна уже и для ранней прозы В. Сорокина. Так, в «Тридцатой любви Марины» есть сцена, которая оказывается поворотной и для судьбы главной героини, и для дискурсивного режима повести: «Руки, крепкие мужские руки... Как все получалось у них! Как свободно обращались они с грозной машиной, легко и уверенно направляя ее мощь.

Лоб его покрылся испариной, губы сосредоточенно сжались, глаза неотрывно следили за станком.

Марина смотрела, забыв про все на свете.

Ее сердце радостно билось, кровь прилила к щекам, губы раскрылись.

Перед ней происходило что-то очень важное, она чувствовала это всем существом.

Эти мускулистые решительные руки подробно и обстоятельно рассказывали ей то, что не успел или не сумел рассказать сам Сергей Николаевич. Монолог их был прост, ясен и поразителен.

Марина поняла суть своим сердцем, подалась вперед, чтобы не пропустить ни мгновения из чудесного танца созидания» [Сорокин 2001б: 257–258].

Список литературы

Барт Р. Нулевая степень письма // От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика / сост. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: Прогресс, 2000. 533 с.

Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое лит. обозрение, 2000. 342 с.

Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Лит. газ. 1995. 1 февр. (№5).

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 287 с.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.

Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 840 с.

Платон. Кратил // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т.1. 862 с.

Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М.: ЛИА Р. Элинина, 1996. 213 с.

Сорокин В. Геологи // Сорокин В. Собр. соч.: в 2 т. М.: Ad Marginem, 1998а. Т.1. 815 с.

Сорокин В. Норма // Там же. 1998б. Т.1. 815 с.

Сорокин В. Роман // Там же. 1998в. Т.2. 751 с.

Сорокин В. Сердца четырех // Там же. 1998г. Т.2. 751 с.

Сорокин В. Голубое сало. М.: Ad Marginem, 1999. 350 с.

Сорокин В. Москва. М.: Ad Marginem, 2001а. 431 с.

Сорокин В. Тридцатая любовь Марины // Сорокин В. Москва. М.: Ad Marginem, 2001б. 431 с.

Сорокин В. Пир // Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т.3. 814 с.

Сорокин В. 23 000 // Сорокин В. Трилогия. М.: Захаров, 2006. 685 с.

Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2007. 417 с.

**GOLUBOE SALO OF LANGUAGE.
VLADIMIR SOROKIN'S META-LINGUAL UTOPIA**

Ilya A. Kalinin

**Reader of Liberal Arts and Sciences Department
St.Petersburg State University**

The metaliterary, and wider – metadiscursive character, was typical of Vladimir Sorokin's creative works from his very first texts, gradually spreading from various types of Soviet discourse ("Norma") to "verbal genres" (M.Bakhtin) of Soviet ordinary life ("Ochered"), having reached in the end the canonical language of Classical Russian literature ("Roman"). The assessment of the metalingual work as consistent criticism of the language and discourse, finding a place for Sorokin's works in the conceptualist tradition (even if it asserts the radicalization of its foundations) seems more and more inconsistent. An attempt to show another possibility of the interpretative perspective is the subject of the article.

Key words: V.G.Sorokin; deconstruction; utopia; substantiation of metaphor; violence.